موسوعة الفكر الأدبى

الجزء الثانى

د. نبيل راغب



موسوعة الفكر الأدبى

الجزء الثانى

د. نبيل راغب



الإخراج الفنى وتصميم الغلاف

سعد الدين الشريف

مقدمة الجزء الثانى

فى هذا الجزء الثانى والأخير من « موسوعة الفكر الأدبى » نـواصل تحليـل المضامـين الفكرية الرئيسية التى جسدها الأدب العالمى عبر مسيرته الطويلة فتتعرض مرة أخرى لخمسة وعشرين مضمونا ، بحيث تغطى هذه الموسوعة خمسين مضمونا ، تشكل فيما بينها النبع الفكرى الفياض الذى نهل منه الأدب الانسانى الراقى بطول عصوره المتتابعة ، وباختلاف بقاعه التى تغطى الأرض . وقد أثبت الجزء الأول من الموسوعة أنه من الصعب بل من المستحيل أن نجد عملا أدبيا له مكانته المرموقة على خريطة الأدب العالمى ، لا يحمل فى طياته مضمونا فكريا يشكل العمود الفقرى لبنائه العضوى . وحتى غلاة المتطرفين الذين يدعون رفضهم لأى معنى محدد أو مضمون فكـرى فى أعمالهم ، وجـدنا أن اهتمـامهم المحموم بالشكل الفنى هو فى حد ذاته موقف فكرى من التيارات والاتجاهات الأدبية السائدة فى عصرهم . أى أنهم يثيرون قضية فكرية من خلال تجاربهم فى مجال التشكيل والتجريد . كذلك فإن ما يسمى بالأدب البورنوجرافى الرخيص ، والذى يتعامل مع الغرائز الحيوانية داخل الانسان ، هذا الأدب يحمل فى طياته فكرا وان كان تافها أو سطحيا أو فاسدا .

وقد اتضح فى الجزء الأول أن الفكر الأدبى ، على تعدد أشكاله وأنواعه ، يشكل نسيجا عضويا متناغما هو بمثابة قضية الانسان على هذه الأرض أو فى هذا الكون . ولذلك أصبحت الأرض مثلا أو الكون أو المستقبل أو الواقع أو الماضى أو الحرية أو الأسرة أو الاغتراب أو الخلود أو العدالة أو الشرف أو الحرب . . . الخ من أهم مضامين الفكر الأدبى من الإغريق حتى الآن . وهى كلها تيارات فكرية تنبع وتصب فى بعضها بعضا حاملة فى طياتها ديناميكية متجددة تزود الأديب الناضج الواعى بدفعات متتابعة وقدرات على تطوير أفكاره وأدواته سواء على مستوى المضمون الفكرى أو الشكل الفنى بحكم استحالة الفصل بين المضمون والشكل ؛ ذلك أن الفكر الانسانى والأدب العالمى وجهان لعملة واحدة : عملة الحياة الأفضل والانسان الأرقى .

وكما لاحظنا فى الجزء الأول فإن عملية البحث عن المفكر أو الفيلسوف داخل الاديب عملية ممتعة فى حد ذاتها . فهى تصل بنا إلى منابع الإبداع عنده ثم تعود بنا أدراجها لنتتبع مراحل تطور الفكرة وتجسدها فى عناصر العمل الأدبى المتفاعلة والمتداخلة إلى أن يخرج العمل إلى النور بشخصيته المتميزة . والدليل على خصوبة الفكر الانسانى أن الفكرة الواحدة التى يتناولها أكثر من أديب فى أكثر من عصر ، هذه الفكرة لا تصيب أعمال هؤلاء الأدباء بالتكرار أو التحجر ، ذلك أنها بمثابة المادة الخام القابلة للتشكيل الجديد طبقا لنظرة الأديب وروح عصره ، وبذلك تتحول إلى شىء جديد وكيان عضوى مستقل بذاته تماما .

وقد يبدأ الأديب عمله بدافع من احساس خفى أو فكرة غامضة صادرة عن احتكاكه بالواقع أو منطلقة من أعماق عقله الباطن لتسيطر على فكره ووجدانه ، ولا يستريح من وطأتها إلا عندما ينهمك فى اخراجها إلى حيز الوجود الملموس . عندئذ يسيطر العقل الواعى داخله على دفة الأمور ويحول الإحساس الخفى أو الفكرة الغامضة إلى مضمون فكرى شامل على المستوى الانسانى العام وذلك من خلال المواقف والأحداث والشخصيات والحوار والخلفية الوصفية . . . الخ من أدوات التعبير الأدبى . وكلما تبلور المضمون الفكرى فى ذهن الأديب ، كان عمله الفنى ناضجا ، وموقفه من عصره واعيا شاملا ، ولهذا السبب فإن من وظائف الأدب مساعدة الانسان على التعرف على ذاته وكيانه .

لكن هذا لا يعنى أن القضية الفكرية هى الشغل الشاغل للأديب ، وإلا تحول إلى مفكر أو فيلسوف لا يلجأ إلى أدوات الفنان وأساليبه . فالقضية الفكرية عندما يتناولها الأديب تتحول إلى مضمون خاص بعمله الفنى ، وبذلك يخرج بها من مجال التعميم والتجريد إلى ميدان التخصيص والتجسيد ، ويستحيل الفصل بينها وبين العمل الفنى . فمثلا وجدنا فى الجزء الأول من هذه الموسوعة أن قضية « العدالة » كانت مثار اهتمام كثيرين من الأدباء منذ عصر الإغريق عندما كتبوا ملاحمهم ومآسيهم ، حتى أعمال الغضب والعبث فى الربع الأخير من القرن العشرين . وعلى الرغم من أن جوهر الفكرة واحد فإنها عند سوفوكليس تختلف تماما عنها عند يوربيدس برغم انتماء الاثنين إلى تقاليد أدبية متشابهة . فما بالك بالاختلاف بينهما وبين أدباء عالجوا الفكرة نفسها من أمثال شكسبير أو تولستوى أو راسين أو هاردى أو دوستيويفسكى أو بروست أو غيرهم من الأدباء الذين تفصل بينهم قرون طويلة وحضارات مختلفة . إنهم كلهم أبناء بررة للعصور التى وجدوا فيها سواء شاءوا أو أبوا . ونظراً لاختلاف مظاهر الحياة من عصر لآخر اختلاف بصمات الأصابع ، فانه من الطبيعى أن نتوقع لنظرة هؤلاء الأدباء إلى فكر عصرهم أن تكون مختلفة فيما بينهم بالقدر نفسه .

وقد سعت هذه الموسوعة من خلال فصولها الخمسين إلى تأكيد هذه الخصوبة المتجددة التى ميزت الفكر الانسانى والتى جنبت الأدب العالمى الدخول فى طرق مسدودة وحلقات مفرغة ، ذلك أن الحياة تتطور باستمرار ولا تتوقف عند نقطة بعينها ، ومن خلال تفاعل الأديب مع مراحل التطور تنتج لدينا أعمال جديدة . ومهما قال النقاد عن الأزمات التى دخل فيها الشعر أو المسرح أو الرواية أو القصة القصيرة ، فإنهم لا يعنون بذلك أن واحدا من هذه الأنواع الأدبية قد بلغ مرحلة النهاية ، بل غالبا ما يعنون أن اتجاها أدبيا محددا داخل أحد هذه الأنواع قد استهلك أكثر من اللازم وآن الأوان للأدباء أن يجددوا من نظرتهم الفكرية وأدواتهم الفنية حتى لا يسبقهم موكب الحياة الذى لا ينتظر أحدا . كذلك فإن الأدب بطبيعته المتجددة الخلاقة قادر على ابتكار أنواع جديدة فى المستقبل كما ابتكر من قبل الرواية والقصة القصيرة على سبيل المثال .

لذلك اتضح لنا فى الجزء الأول من الموسوعة أن « التطور » ــ الذى كان أحد فصوله ــ لا يقتصر على المضمون الفكرى فحسب ، بل يعمل على صياغة الشكل الفنى ، أى أن التطور جزء عضوى وعنصر فعال فى طبيعة الفكر الأدبى ذاته . فمن ناحية الشكل الفنى لابد للعمل الأدبى أن يتطور بحيث يصل فى نهايته إلى نتيجة جديدة تماما برغم أنها امتداد حى لمقدمات قديمة . فالعمل الأدبى الذى يعجز عن التطور يفقد حياته الداخلية الخاصة به . ومن ثم يخرج من نطاق الفن تماما إلى مجال الكتابات التقريرية والتسجيلية . كذلك فإن الشخصيات الروائية أو المسرحية ــ مثلا ــ لابد أن تتطور بطريقة أو بأخرى وإلاّ تحولت إلى أنماط ثابتة غير متفاعلة مع البناء الدرامى للعمل . قد يكون العمل الأدبى زاخرا ببعض الأنماط المأسوية أو الكوميدية لكنها تظل شخصيات ثانوية أو مساعدة فى مواجهة الشخصيات الرئيسية المتطورة . ذلك أن التطور هو العنصر الديناميكى والعضوى الذى يجعل العمل الفنى ينبض بالحياة ويمنحه شكله المتميز وسط الأعمال الأخرى .

كذلك اتضح لنا من ناحية المضمون الفكرى أن التطور كان موضوعا أساسيا لأعمال فنية كثيرة منذ فجر الأدب الإنسانى . ولكن كانت معالجة الأدباء لهذه الفكرة تتميز بالعفوية والتلقائية التى لا تعتمد على نظرة علمية محددة . أما التطور كفلسفة متبلورة تركت بصماتها واضحة على أعمال الأدباء الذين جسدوها فلم يظهر بأسلوب محدد إلا فى القرن التاسع عشر عندما نادى أتباع مذهب التطور بمبدأ الصيرورة والتحول الذى يضع قانونا عاما لنمو الكائنات يتلخص فى تنوع وتكامل مستمرين . كذلك فإن النمو المتدرج يؤدى إلى تحولات منظمة ومتلاحقة تمر بمراحل مختلفة يؤذن سابقها بلاحقها كتطور الأفكار والأخلاق والعادات .

وقد انطبق هذا المنهج على كل قضايا الفكر الأدبى التى شكلت فصول هذه الموسوعة ، والتى تتبعناها وهى تتطور تطورا تدريجيا أو ثوريا ماراً بمراحل مختلفة لكنها ضمن سلسلة

متتابعة . وفى كل مرحلة كان الأديب يجد إلهاما بأدوات جديدة وأشكال مستحدثة . أى أن تطور قضايا الفكر الأدبى كان مواكبا تماما لتطور الأشكال الفنية . فالأديب لا يمكن أن يفكر فى شكله الفنى فى فراغ مطلق بل لابد أن يتقمص هذا الشكل رؤ ية فكرية ملموسة . ومهمابالغ الأدباء فى التجريد والغموض والتعمية ، فلابد أن هناك رؤ ية فكرية كامنة فى الأعماق تحدد موقفهم من عصرهم . وحتى الأديب الذى يرفض أن يكون له موقف محدد من روح عصره ، هوفى الواقع صاحب موقف متطرف جدا لدرجة أنه يرفض العصر كله ، لكنه موقف محدد على أية حال .

من هنا كانت العلاقة العضوية بين الفكر والفلسفة من ناحية وبين الأدب والفن من ناحية أخرى . فهناك من الفلاسفة من مارس الإبداع الأدبى ، ومن لم يمارسه منهم كانت له نظريات ونظرات فى اتجاهات الأدب والنقد .

كذلك يندر أن نجد أديبا ناضجا واعيا بعصره ومجتمعه لم يطلع على انجازات الفلاسفة والمفكرين بل والعلماء ، أو لم يستفد منها فى تزويد فنه بأفكار جديدة حية ، قد توحى اليه بأدوات وأشكال فنية لم تكن لتطرأ على باله من قبل .

ومن الطبيعى إذا تكلمنا عن الفكر والفسلفة فإننا نعنى أيضا العلوم بمختلف أنواعها ومناهجها . فمن السهل تتبع اكتشافاتها ونظرياتها فى تيارات الفكر الأدبى واتجاهاته المختلفة ، فهى تفتح أمامها من الأبواب ما يمهد لها السبيل نحو مزيد من الأصالة والتجديد . فالمعرفة الإنسانية لا تتجزأ . ومن يقلع من منابع الفكر الأدبى ، سيجد نفسه مبحرا صوب كل آفاق المعرفة فى عناصرها المختلفة من فلسفات وفنون وعلوم وآداب بصفتها نسيجا حيا مترابطا يبلور قضية الانسان ومعنى وجوده فى هذا الكون .

وهى القضية الكبرى التى كانت الدافع الأساسى وراء تأليف هذه الموسوعة ، حتى يمكن للقارىء العربى أن يتتبع اتجاهات الفكر الأدبى ابتداء من « كتاب الموتى » عند قدماء المصريين حتى عصرنا هذا . إنها رحلة تمتد آلاف السنين ، لكن القارىء لن يضل طريقه لأن هذه القرون الطويلة لم تكن سوى تفريعات وروافد من هذه الاتجاهات والتيارات الأساسية ، والتى لا يزال الأدب العالمى يسعى إلى المزيد من تحديدها وبلورتها بهدف ادراك الانسان لحقيقة ذاته بقدر الإمكان .

١٩ فبراير ١٩٨٦   د. نبيل راغب

١ - الأحـــلام

كانت الأحلام ومازالت مادة خصبة قامت عليها مضامين أدبية كثيرة ، بل إنها تعدت مرحلة المضمون الفكرى إلى الشكل الفنى بحيث تأخذ القصيدة أو المسرحية أو الرواية شكل الحلم بكل تداعى الأفكار والخواطر والصور والرموز . بل إن المدرسة السيريالية فى الأدب التى ازدهرت فى أوائل القرن الحالى قد اعتمدت أساسا على الأحلام ودلالاتها السيكولوجية كمادة لأعمالها الأدبية . وكان هذا الاتجاه امتدادا لميل الأدباء القديم إلى تصوير أحلام اليقظة والرؤى والخواطر التى تهبط على الانسان فى المنام .

فقد وجد الرومانسيون فى الأحلام مصدرا للالهام الشعرى ، بل ان بعضهم اعتبر الحلم قصيدة فى حد ذاته ، فى حين لجأ السيرياليون إلى العقاقير المخدرة كوسيلة فورية للبحث عن الرغبات الانسانية الدفينة ، فهم يعتقدون أن الطبيعة البشرية لا تكشف عن نفسها إلا فى حالات الهلوسة والهيستريا وجنون العظمة وغير ذلك من الحالات التى يسود فيها العقل الباطن على العقل الواعى .

ويخبرنا الشاعر الرومانسى الكبير كولريدج بأن قصيدته « قبلة خان » لم تكن سوى حلم رآه ، ولذلك لم تتم لأن الحلم ، لم يتم قبل استيقاظه . ويبدو أن التجربة كانت من الاثارة بحيث دفعت ناقدا مثل جون لفنجستون لويز إلى تأليف كتاب « الطريق إلى اكساندو » الذى أجهد فيه نفسه ليكتشف المصادر التى جعلت كولريدج يكتب فى النهاية قصيدتيه الرائعتين : « قبلة خان » و« الملاح العجوز » . كان لويز يؤمن بأن الحلم انعكاس لتجارب وقراءات كولريدج ولذلك فتش فى جميع الكتب التى قرأها ليرى من أين استعار كولريدج الصور أو الرموز الموجودة فى هاتين القصيدتين ، مع العلم بأن معظم الكتب التى طالعها كولريدج ليست معروفة .

لكن مع انحسار موجة الرومانسية برزت اعتراضات عديدة ضد هذا الاتجاه . فنجد الشاعر الفرنسى مالارميه يصور الشعر على أنه الحديقة المنسقة الجميلة التى لا تحمل أية لمسات للفوضى التى يحتوى عليها الحلم . إنه ــ فى نظره ــ عدو للمسئولية الواعية للشاعر وللشحنة الشعرية التى يجب أن تتخلص من كل الاضطراب والتشويش المرتبط بالأحلام . كذلك أعلن الناقد المعاصر روجر فراى بكل وضوح أنه لا يوجد عنصر مضاد للقيمة الجمالية الضرورية للأدب مثل الحلم .

لكن مفكراً أمريكيا مثل ثورو نظر إلى الحلم نظرة ملؤها الانبهار بل التقديس . فهو يعتقد أن الحلم ليس مصدرا للوحى والإلهام فحسب بل أنه دافع للعمل والانجاز ، ومضىء للمسار الذى يتحتم على الانسان أن يسلكه . فأحلامنا ــ فى نظر ثورو ــ هى أصدق الحقائق الملموسة فى حياتنا . يقترب هذا المفهوم من اكتشافات فرويد فى مجال علم النفس ، والتى أوضحت أن الأحلام لا تنتمى إلى عالم المثال والفكر بقدر ما تصدر عن دنيا الحقيقة والواقع . فالأحلام هى وجبات طهوناها لأنفسنا على أية صورة نشتهى ، فماذا يكون مصير الانسان إذا لم تكن فى حياته أحلام ؟ سواء أكانت أحلام اليقظة أو أحلام النوم . فكم من عاشق روى ظمأه فى أطياف الحلم ، وكم من مغلوب على أمره فى الحياة الواقعة كان نصيبه فى أحلامه دور الغالب الظافر . إن الحياة تصبح صحراء قاحلة قاتلة إذا لم تتخللها واحات الحلم والوهم . والفن ليس الا وسائل يلوذ بها الانسان إلى صور من أحلامه ليصحح بها ما يفسد الحياة الواقعة .

ويتحتم وجود صلة عضوية بين الحلم والحقيقة أو بين الوهم والواقع ، وإلا وقع الانسان بين شقى الرحى ، واصيب بانفصام الشخصية . ففى رواية « مدام بوفارى » للروائى الفرنسى فلوبير تتميز شخصية البطلة إيما بوفارى باتساع الهوة بين أوهامها وأحلامها من جهة ووقائع الدنيا من جهة أخرى . ولقد أجاد فلوبير تصوير هذا الجانب ، إجادة جعلت مجرد الاشارة إلى « مدام بوفارى » يكفى للدلالة على الهوة العميقة التى تقع بين أوهام الحالم وحقائق الواقع . فلم تستطع مواجهة واقع حياتها معظم أحيانها ، كما لم تستطع أن تخصص حينا تسرح فيه بأحلامها وأوهامها .

ومن الواضح أن فرويد أثر تأثيرا عميقا فى مفهوم الأدباء والفنانين للحلم . فالأحلام تجسد ــ بطريقة أو بأخرى ــ رغباتنا أو مخاوفنا . وأثرها لايبدو فى المنام فحسب بل يمتد ليشمل لحظات من اليقظة أيضا . تبدو هذه اللحظات فى فلتات اللسان . وتحاول أحيانا أن تتوارى وراء اللعب بالألفاظ وغير ذلك من الحيل الفنية التى برع الأدباء والفنانون فى استخدامها فى تصوير الجوانب الخفية لشخصياتهم . وكان الفن وما يزال فى نظر الكثيرين ، حلم يقظة جيلا يهرب فيه الانسان من ضغوط حياته ومواقفها المثيرة للتوتر والخوف . كذلك يحقق الانسان فى الفن ما يعجز عن تحقيقه فى الواقع ، ويهذب من خلاله رغباته وتطلعاته التى لا يستريح لها . انه الوسيلة المثلى التى تساعد الانسان على الاستمتاع بالتناغم الذى لا تمنحه اياه حياته الواقعية .

وعلى الرغم من أن نظرية فرويد فى تفسير الأحلام قد هوجمت من مفكرين كثيرين من أمثال رينانو فى كتابه « سيكولوجية التفكير المنطقى » ١٩٢٣ وم . ر . كوهن فى كتابه « المنطق والطبيعة » ١٩٣١ ، فان آثارها فى مجال الأدب والفن تزايدت مع الأيام ، وخاصة

فى تركيزها على الجانب الجنسى فى حياة الانسان . وهو الجانب الذى برز فى تأثيره على معظم الشخصيات فى الأدب العالمى الحديث ، ومن ثم على المضمون الفكرى لهذه الأعمال .

أما من ناحية الشكل الفنى فقد وجد بعض الأدباء فى الحلم منهجا لبناء أعمالهم وتطورها . وهو الاتجاه الذى برز فى الأدب الأوروبى نتيجة لتأثير ماكروبيوس الذى عاش فى القرن الرابع الميلادى ، والذى كتب تحليلاً وتعليقا على آراء الفيلسوف الرومانى شيشيرون فيما يتصل بالأحلام ، وكانت الرؤيا فى ذلك الوقت متصلة دائما بالعقيدة الدينية وهذا ما يتضح فى بعض أعمال جيوفرى تشوسر ـ الملقب بأبى الأدب الانجليزى ـ الذى كان أول من ربط بين الحلم البشرى والرؤيا الدينية بحكم ارتباط الأدب بالدين منذ العصور الوسطى . وكانت الأسطورة الشعبية « حكاية الزهرة » (١٢٣٧ - ١٢٧٧) بكل ما تحمله من اشارات إلى ماكروبيوس ، وصور لأحلام العشاق الصغار فى الربيع ، قد ساعدت على انتشار هذا الاتجاه الذى دفع بتشوسر إلى ترجمتها بالاضافة إلى أساطير أخرى تعتمد على الرؤى الدينية مثل « منزل الشهرة » و« حلم الدوقة » و« أسطورة النسوة الطيبات » ، و« مجلس الأشرار » و« لانجلاند » . كما ألف تشوسر بنفسه قصيدة روائية طويلة بعنوان « رؤيا فلاح المحراث » .

وهذه الأعمال الشعرية والروائية فى الوقت نفسه تجسد الحلم الذى يمر به البطل على أنه الطريق التى يشقها كى يبلغ مرحلة الخلاص والغفران . وهذه الفكرة رسخت فى الأدب العالمى بعد تشوسر لدرجة أنها تحولت إلى اتجاه أدبى معترف به بصرف النظر عن الأغراض الدينية التى قصد بها . ففى قصيدة للشاعر الانجليزى ادموند سبنسر بعنوان « دافيندا » تتحرك الشخصيات كأطياف الحلم وترتفع إلى آفاق نورانية لا تمت إلى عالمنا المادى بصلة .

واستمر هذا الاتجاه فى الأدب الانجليزى حتى بلغ قمة أخرى له تمثلت فى قصيدة لورد تينسون المعروفة باسم « حلم النسوة الفاتنات » وفيها يتخذ من مادة الحلم مضمونا أثيريا يستغرق القارىء فى عوالم أخرى لها قوانينها وحياتها الخاصة بها . ولكن تينسون لم يستخدم الحلم كمجرد سياحة فى عالم خيالى ولكنه يوظفه هذه المرة لالقاء ضوء جديد على العالم الواقعى الذى يعيش فيه .

وعندما بدأ فن الرواية فى التبلور تسللت اليه الأحلام ، وسرعان ما اتخذ منها الروائيون دافعا يكمن وراء سلوك أبطالهم ، بل إن بعض الروايات تحول إلى حلم طويل مثل رواية « أليس فى بلاد العجائب » للويس كارول . ولكن لم يقتصر دور الأحلام فى الأدب على خلق عالم خيالى مثالى للهروب من أدران هذا العالم ، ولكنها توغلت فى ميدان النقد الاجتماعى عن طريق المقارنة بين عالمنا كما نحياه ، وبين عالم المستقبل كما يجب أن نحياه . ولذلك ارتبط مفهوم الأحلام باتجاه هروبى وآخر بناء .

فالاتجاه الوردى يجنح إلى الخيال المسرف ، ويخلق عالما كله أوهام جميلة ، وبشرا يقتربون فى صفاتهم من الملائكة . والكاتب لا يهتم إلا باثارة خيال القارىء ومنحه فرصة جميلة كى يقضى وقتا رائعا يهرب فيه من وطأة الواقع الجاثم على كاهله . ولا يهم أنه سيعود إلى هذا الواقع ان عاجلا أو آجلا ، ولكن المهم أنه تمكن من منحه بعض السويعات كى يريح أعصابه المنهكة . فالرواية فى هذه الحالة حلم جميل لابد أن يستيقظ منه القارىء فى النهاية .

وقد اختلف النقاد وعلماء النفس فى أثر هذا الحلم على نفسية القارىء . يقول بعضهم إن القارىء ينتهى من قراءة مثل هذه الرواية وهو أشد اقبالا على الحياة ومواجهة للصعاب نتيجة للراحة النفسية التى مرت بها أعصابه ، ويتخذون من رواية « رحلة الحاج » للروائى الانجليزى جون بانيان نموذجا لهذا الاتجاه بكل ما يحمله من تسابيح صوفية ، وابتهالات روحية ، ورؤى نورانية . ويقول البعض الآخر من النقاد وعلماء النفس إن العكس هو الذى يحدث تماما ، ذلك أن القارىء بعد أن يضع الرواية جانبا يرى الدنيا أشد قتامة بالمقارنة بالعالم الوردى الذى عاشه مع أبطال الرواية ، ومن المتوقع أن نقمته على أحوال حياته ستشتد ، وربما تحول سخطه إلى رفض كامل للعصر والمجتمع .

ولكن يبدو أن الأثر الذى تحدثه الرواية يختلف من قارىء إلى آخر نظرا لأن نفسيات القراء تختلف اختلاف بصمات الأصابع ولا يمكن تصنيفها بهذا العسف تحت بنود ثابتة .

ومن أشهر الروايات التى تتخذ من الأحلام مادتها رواية « الجنس البشرى القادم مع المستقبل » للروائى الانجليزى بالوار ليتون ورواية « النظر إلى الخلف » للأمريكى ادوارد بيلامى ، وفيها يقفز البطل من عام ١٨٨٧ إلى عام ٢٠٠٠ ، إذ يستيقظ ذلك الشاب من بوسطون ذات صباح فيجد نفسه فى عالم مثالى لا يمت إلى عالمنا هذا بصلة . والرواية كلهاسرد لهذا الحلم المستقبلى الجميل .

واستمرت الأحلام كمضمون روائى حتى القرن العشرين ، ولكن تنوعت وظائفها ومفاهيمها وخاصة بعد اكتشافات علم النفس التى تفتحت لها طاقات واسعة بصدور كتاب « تفسير الأحلام » لفرويد . ولم تقتصر الرواية على الأحلام الوردية السعيدة بل تناولت أيضا الكوابيس المخيفة الزاخرة بالأشباح والمخلوقات القادمة من عالم جهنمى ، والعناصر السيكولوجية التى تنهض عليها رواية الكابوس هى : الدم والليل والظلام والصرخات المكتومة والمقابر الموحشة والأرواح الشريرة التى تدس بأنفها فى الحياة اليومية للناس لاقلاق راحتهم وحياتهم وتحويلها إلى جحيم مقيم . وهذا ينطبق على ما عرف باسم « الرواية القوطية » التى بدأ تقاليدها فى عام ١٧٦٤ الأديب الانجليزى هوراس والبول حين بدأ فى

تسجيل ما استطاع أن يتذكره من حلم حلمه فى الليلة السابقة . لقد حلم أنه كان يسير فى أحد الحصون القوطية التى اشتهرت بها العصور الوسطى . وعندما نظر إلى اعلى رأى يدا عملاقة متدثرة بدرع حربى فوق درجات سلم هائل . وانهمك والبول فى متابعة تسجيل حلمه الذى اتخذ شكلا روائيا ، وفى أقل من شهرين كان قد انتهى من روايته « حصن أوترانتو » التى قوبلت من القراء بحماس منقطع النظير .

ويقول النقاد إن هذه الروايات لا ترضى إلا ذوى الخيال الطفولى الذين يحسون فعلا بكل مخاوف الشخصيات التى تصارع من أجل الهروب من قبضة العدم المتمثل فى الأرواح الشريرة ، أما الذين يملكون من النضج العقلى قدرا كافيا فانهم يأخذون هذه الروايات على محمل التسلية وتزجية وقت الفراغ . ومن الروائيين الذين اشتهروا بهذا المفهوم الكابوسى مسز شيللى - زوجة الشاعر الانجليزى المشهور - التى ابتكرت شخصية فرانكنشتاين ، العالم المرعب الذى اخترع شخصية خرافية مدمرة كى يحقق بها أغراضه الشريرة فى هذا العالم .

ولهذه الروايات على القارىء مجرد تأثير سطحى يتمثل فى الخوف المؤقت لأن القارىء لا يمكن أن يتعامل مع شخصية مثل هذه لا تنتمى إلى عالمه بصلة بل قادمة من عالم الكوابيس كى تبث الرعب والاحساس بالموت والتحلل . ولذلك لم تدخل روايات الرعب التراث العالمى للأدب لأن هدفها لم يتعد مجرد الاثارة المصطنعة والتسلية الرخيصة التى تقتل الوقت . ولعل هذا الاتجاه كان وراء رفض الأدباء الفرنسيين فى القرنين السابع عشر والثامن عشر لاستخدام الحلم مضمونا لأعمالهم . فقد سمى القرن السابع عشر بعصر العقل ، والثامن عشر بعصر التنوير . فكيف للعقل والتنوير أن يمتزجا بالأحلام والأوهام ؟! ومع ذلك يرى شاعر كبير مثل بودلير أن الحلم هو أصدق صورة للانسان . وهو يقسم الأحلام إلى نوع يزخر بالتفاصيل الواقعية للحياة اليومية والتى سجلت نفسها على لوحة الذاكرة عند الانسان ، وهو الحلم الطبيعى الذى يجسد الوجدان الحقيقى للانسان . أما النوع الآخر فيتمثل فى الحلم الذى لا يمت إلى واقع الانسان بصلة . إنه خليط من أصناف الأحلام والكوابيس والأوهام ، ونظرا لتعقيده وصعوبة فهمه وتفسيره يسميه بودلير « الحلم الهيروغليفى » . ذلك أنه يتصل بالجانب فوق الواقعى أو فوق الطبيعى من حياة الانسان . وقد أثر هذا الاتجاه فى قصائد بودلير بطبيعة الحال ، فهى تتراوح أحيانا بين الأحلام الوردية والكوابيس المفزعة .

ويقترب الشاعر الفرنسى جيراردى نيرفال كثيرا من مفهوم بودلير للحلم . فهو يرى فيه حياة ثانية يعيشها الانسان فى خط متواز مع حياته الواقعية ، ويشعر بالرجفة تنتابه عندما ينفذ من الأبواب العاجية التى تفصل بين عالم الانسان المادى وعالم الأحلام الروحانى . إن اللحظات الأولى من النوم صورة للموت عندما يسرى الخمود فى فكر الانسان ، ولا يمكن

تحديد اللحظة التى تنتقل فيها الذات الانسانية من الوجود المادى إلى الوجود الروحانى . إن الحلم - فى نظر دى نيرفال - عالم غامض يقع تحت الأرض ومع ذلك يغمره النور شيئا فشيئا بحيث يرى الحالم الوجوه الشاحبة القادمة من العالم الآخر وسط الظلال والظلام .

ويبدو أن دى نيرفال كان متأثرا إلى حد كبير بالشاعر والمسرحى الأسبانى كالديرون دى لاباركا (١٦٠٠ - ١٦٨١) فى مسرحيته الشهيرة « انما الحياة حلم » التى يقول فيها :

« ما هى الحياة ؟ جنون وعصب ؟
ما تلك الحياة ؟ أتكون وهما ؟
أتكون ظلا ، أو حديث خرافة ؟
حيث أعظم النعم فى حقيقتها شىء قليل
وكل الحياة ما هى الا حلم
والأحلام أحلام » .

وهى الأبيات التى يلقيها بطل المسرحية عندما يستيقظ من نومه المخدر ، والتى أصبحت تجرى على الألسن مجرى الأمثال ، وخاصة البيتان الأخيران .

ولعل شاعر الانجليزية الأكبر شكسبير كان من الكتاب المسرحيين الذين استخدموا الأحلام فى تلقائية باهرة وعفوية خصبة كى يثبت أن الكون كله وحدة متكاملة مهما احتوى داخله من الصراعات والتناقضات ، لدرجة أنه أحال احدى مسرحياته الى حلم قائم بذاته وهى « حلم منتصف ليلة صيف » . وقد لا يكون شكسبير واعيا بقواعد علم النفس ومقاييسه التى لم يعرفها عصره ، الا أنه يتبع نفس تكنيك الحلم بكل ما يحمله من جو أثيرى وأطياف سارية . ولعل حديث بوتوم فى المسرحية يوضح لنا الاستخدامات الفنية للحلم فى مسرح شكسبير بصفة عامة . يقول بوتوم فى المنظر الأول من الفصل الرابع :

« لقد حلمت حلما يفوق كل ما تعارف عليه البشر من أحلام . ولذلك لا يمكن أن نطلق عليه الا أنه « حلم بوتوم » . فهو فريد فى نوعه لأنه ليس له نهاية ولا قاع . وسأتغنى به فى نهاية المسرحية أمام الدوق » .

وقد وجد شكسبير فى الحلم امكانات خصبة للايحاء بدلالات قد يصعب على الموقف الواقعى الايحاء بها . ففى مسرحية « العاصفة » يقول كاليبان فى المنظر الثانى من الفصل الثالث :

« عندما استغرقنى الحلم
انداحت السحب وتفتحت السماء عن كنوز متلألئة
على وشك أن تتساقط فوقى

عندئذ استيقظت وتمنيت أن أغيب ثانية فى الحلم . . . »

ويرى شكسبير فى الحلم معادلا موضوعيا للحياة نفسها . يقول بروسبيرو فى مسرحية « العاصفة » إنه إذا كان الحلم يبدأ بعد النوم وينتهى قبله ، فان الحياة تبدأ بعد العدم وتنتهى قبله . فالحلم لا يقتصر عند شكسبير على نواحى الحياة المشرقة بل يتوغل أيضا فى عالم الكوابيس وخاصة فى مآسيه من أمثال « يوليوس قيصر » ، و « هنرى الرابع » ، و « ريتشارد الثالث » ، و « روميو وجولييت » ، و « ماكبث » ، و « هاملت » ، و « عطيل » . وغالبا ما كان الحلم تعبيرا عن قمة المأساة التى يصل إليها البطل كنوع من التنفيس عن البركان الذى أوشك أن ينفجر كى يقضى عليه قضاء مبرما فى نهاية المسرحية .

ولم يحدث أن برز فى الأدب العالمى بعد شكسبير كاتب استخدم الأحلام بهذا التنويع مثله . ولكن مع اكتشافات علم النفس فى أواخر القرن الماضى وأوائل الحالى حاول بعض كتاب المسرح ولوج عالم الأحلام الذى يجسد هواجس العقل الباطن عند الانسان . ولذلك كانت الأحلام أقرب إلى كوابيس وهلوسة الغيبوبة منها إلى العالم المثالى الرومانسى الذى جسده شكسبير فى أحلام شخصياته وهواجسها . ففى عام ١٩٠١ كتب الأديب السويدى أوجست ستريندبرج مسرحية « الحلم » التى تعد قمة انجازه الشعرى ، والتى جسد فيها الوجود غير الواقعى للانسان من خلال موجات العاطفة المتدفقة فى مسرحه التعبيرى . وكانت لمسة الحزن الدفين المميزة لها ، ذات ألوان وظلال قادمة من غموض الشرق . أما النغمة التى تكررت فى المسرحية فكانت زاخرة بالرثاء للجنس البشرى الذى لم يعرف طريق الخلاص بعد .

وامتد الاتجاه نفسه - وإن كان بتنويعات مختلفة - فى مسرحية ج . م . بارى « قبلة لسندريلا » عام ١٩١٦ ، ومسرحية كوفمان وكونللى « شحاذ على ظهر حصان » عام ١٩٢٤ . أما فى مسرحية « الزيارة المدهشة » التى كتبها هـ . ج . ويلز بالاشتراك مع سانت جون ايرفين عام ١٩٢١ ، فتبدأ وتختتم بالحلم كنوع من الانطلاق من العالم المادى المحدود إلى آفاق عالم ما وراء الطبيعة أو ما فوق الطبيعة . ولكن الحلم - فى أمثال هذه المسرحيات - غالبا ما يكون مقحما لأن المؤلف يستخدمه لأغراض نفسية اكثر منها أهدافا فنية .

أما الروائى الفرنسى ما رسيل بروست فيرى أن الأدب الانسانى العميق ، هو محصلة التفاعل بين الحلم والزمان والابداع . فالانسان يفهم ذاته أفضل من خلال الحلم ، ولذلك يقول عنه بروست إنه من الأحداث التى تركت دائما أعظم الأثر فى حياته ، ومساعدته على استيعاب أبعادالطابع الذهنى البحت للواقع والتى كانت العون الأكيد له كلما مارس الكتابة والابداع .

وكان السر فى ازدهار المدرسة السيريالية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى أن العقل العملى والواقعى لم ينقذ البشرية من أهوال حرب احتوت العالم كله فى أتونها . ولـذلك لا بأس من العودة مرة أخرى إلى عالم الخيال اللاواعى والشطحات الحالمة . إن السيريالية تهدف إلى تمزيق الحدود المألوفة للواقع المعروف والملموس عن طريق ادخال علاقات جديدة ومضامين غير مستقاه من الـواقع التقليـدى فى الأعمال الأدبيـة ، منها - مثـلا - كشف اللاشعور عن طريق الكتابة العفويـة ، وسرد الأحـلام ، والتنويم المغنـاطيسى . وهذه المضامين السيريالية تستمد من الأحلام سواء فى اليقظة أو المنام ، ومن تداعى الخواطر الذى لا يخضع لمنطق السبب والنتيجة ، بحيث تتجسد هذه الأحلام والخواطر والهواجس المجردة فى أعمال أدبية يرى القارىء فيها ما يدور داخل عالمه الخاص بحيث تتحول إلى تجربة جمالية ممتعة تعيد إلى نفسه المشوشة الاحساس بالتوافق مع العالم الخـارجى والتناغم مـع البيئة المحيطة عن طريق الفهم والوعى العميق .

هكذا تتحول الأحلام إلى احدى المضامين التى يستقى منها الأديب مادته . ومهما أغرق الأديب نفسه بين طيات عالم الأحلام ، فانه لابد أن يستلهم الواقع أو يعيد تركيب جزئياته مرة أخرى فى أعماله . وهذا يؤكد بدوره وحدة هذا الكـون برغم التنـاقضات الظاهرة بين الواقع والخيال ، بين الحقيقة والحلم ، بين الوعى واللاوعى ، فالنتيجة النهائية فى الأدب واحدة : وهى خلق العمل الأدبى المتناسق الجميل الذى يبلور وحدة الكون من خلال الوحدة الموضوعية والعضوية بين خلاياه التى تبدو متصارعة ومتناقضة لأول وهلة . ولذلك فالعلاقة بين الحلم والفن علاقة تأثير وتأثر متبادلين ، أو كما يقول الأديب الفرنسى رومان رولان : « الفن حلم الانسان . حلم من نور ، وحرية ، وقوة صافية » .

٢ - الأشــــباح

شكلت الأشباح إحدى النغمات الرئيسية التي ظل الأدب العالمي يعزفها ابتداء من عصر الاغريق وحتى عصرنا هذا . وعلى الرغم من أن موضوع الأشباح لم يكتسب بعد التبرير أو التفسير العلمي المقنع ، فإنه استطاع أن يثبت وجوده في الأدب نظرا لاهتمام الأدباء بالجانب الميتافيزيقي أو الغيبي أو الروحي أو الصوفي في حياة الانسان . كذلك فإن المفهوم الشائع عن الأشباح والأرواح كثيرا ما منح الأعمال الأدبية التي تتضمنه لمسة اثارة وتشويق وخروج عن المألوف .

وكان اسخيلوس الكاتب المسرحي الاغريقي أول من استخدم الأشباح في مسرحيته « الفرس » عام ٤٧٢ ق . م ، التي تدور أحداثها في فارس بعد الهزيمة المنكرة التي لحقت بجيش فارس على أيدي الأثينيين . وينشد الكورس لحنا حزينا يبكي فيه مصرع رجال فارس وفقد دارا وضياع فتوحاته . وتخرج الملكة حاملة القرابين وتشترك مع الكورس في استعطاف روح دارا لتظهر وتقدم لهم النصح ، ويخرج شبح دارا من قبره ، وبعد أن يستمع إلى الأخبار السيئة يبدأ في شرح أسباب النكبة : إنها نبوءة قديمة كان يود ألا تتحقق بهذه السرعة ؛ ولكن متى سارع المتعجرف إلى تدمير نفسه ، دفعته الآلهة دفعة قوية . ويعود شبح دارا إلى قبره بعد أن ينصح الفرس بعدم شن حرب على بلاد اليونان مرة أخرى مهما عظمت قوتهم البحرية نظرا لأنها في حماية الآلهة .

ونظرا لتأثر المسرح الروماني بالمسرح الاغريقي إلى حد بعيد ، فإن الفيلسوف والكاتب المسرحي اللاتيني سينيكا قد استخدم الأشباح على نطاق واسع . ولم ترتبط الأشباح بمجرد تقديم النصيحة أو رواية قصة قديمة بل ارتبطت بالرعب والخوف ومناظر العنف الدموي . وبالرغم من أنه اتخذ من الأساطير الاغريقية مضمونا لمآسيه ، فإنه لم يلتزم بتقاليد التراجيديا الاغريقية بل استخدم الميلودراما بكل الرعب والعنف الذي تتضمنه دون هدف واضح . وكان استخدامه للأشباح بهدف مضاعفة الرعب الميتافيزيقي ، ولذلك لم تكن الأشباح في مسرحه مقنعة فنيا .

وفي عصر النهضة كان شكسبير على رأس أدباء العصر الاليزابيثي في توظيف الأشباح في مسرحياته توظيفا دراميا مقنعا في سياق الأحداث والمواقف . ويعد شبح الأب في مسرحية « هاملت » أشهر شبح عرفه الأدب العالمي . فقد ترامت إلى هاملت ذات يوم اشاعة سرت

بين الناس تقول بأن بعض الجنود قد شاهدوا ، فى أثناء حراستهم فى منتصف الليل ، شبحا يشبه أباه الملك هملت المتوفى شبها كبيرا ، واقفا على الافريز الأمامى للقصر فى ثلاث ليالى متوالية ، وكان فى كل مرة مدرعا من قمة رأسه إلى اخمص قدميه كما كان يفعل الملك ، ويبدو شاحب اللون ، تتجلى آثار الحزن فى وجهه أكثر مما يتجلى الغضب ، كما بدت لحيته مربدة سوداء تتخللها شعرات بيضاء كما كانت تبدو فى حياته .

ودهش الأمير الشاب عندما استمع إلى هذه القصة التى لم يكن فيها من الضعف أو التناقض ما يدع مجالا للشك فيها أو تكذيبها بعد أن اتفق رواتها فى روايتها جملة وتفصيلا . إن ظهور شبح والده يحمل معنى لابد من اكتشافه ، إذ لابد أن لديه سرا يريد الافضاء به . فقرر هاملت أن يسهر للحراسة مع الجند ذات ليلة لتتاح له فرصة مشاهدة شبح والده . وعندما جن الليل وقف مع هو راشيو صديقه الحميم وحارس آخر يدعى مارسيليوس فى الموضع الذى ظهر فيه الشبح من قبل .

كانت ليلة من ليالى الشتاء ، بردها قارس وهواؤ ها لافح مما جعل هاملت وهوارشيو وزميلهما يتحدثون عن وطأة ذلك البرد . وفجأة قطع عليهم هوراشيو حديثهم بقوله : إن الشبح يقترب منهم . عندما وقع نظر هاملت على شبح أبيه أو روحه ، تملكه الرعب والهلع لأنه لم يكن يدرى هل هذا الروح طيب أو شرير ، وهل جاء يبغى خيرا أو شرا ؟ ولكن روعه أخذ يسكن شيئا فشيئا ، وخيل اليه أن روح أبيه تنظر إليه نظرة حزينة يتجلى فيها الألم والأسى ، وفهم أنها تريد أن تتحدث اليه ، فاندفع متقدما نحو شبح والده كما لو كان هو والده على قيد الحياة ، ودار بينهما حوار مثير حول ثأر أبيه الذى كتب على هاملت أن ينتقم له . فقد وصف الشبح لهاملت كيف أغتيل ظلما وغدرا بعد أن أفرغ اخوه سما زعافا فى أذنه عندما كان نائما فى بستانه كعادته بعد ظهر كل يوم . ثم استولى على عرش الدانمارك وتزوج أرملته ..

غير أن الشبح حذر هاملت من التعرض لأمه بأى شر ، وطلب منه أن يدع عقابها لله . ثم ودعه مع التباشير الأولى للفجر طالبا أن يذكره دائما ، وبعد رحيل الشبح أقسم هاملت الا يذكر إلا ماأوصى به الشبح ، وما استحلفه أن ينفذه . ولم يفض هاملت بما دار بينه وبين روح أبيه الا لصديقه هوارشيو ، وحذره هو ومارسيلوس من أن يبوحا بشىء مما شاهداه فى تلك الليلة الرهيبة .

وكانت أعصاب هاملت ضعيفة أصلا ، فانتابه الرعب بعد رؤ ية الشبح ، وكاد ــ لهول مارأى ــ أن يجن . وخشى أن يؤ ثر عليه اضطراب أعصابه فيبدو منه ما يدل عمه على أنه يعرف سره ، فيكون ذلك مدعاه لمراقبته فى حركاته وسكناته فقرر أن يتصنع الجنون ، لاعتقاده أن عمه عندما يراه على هذه الحال ، سيعتقد أنه عاجز عجزا تاما عن أن يفكر فى

اى أمر جدى ، فضلا عن أن هذا الجنون المصطنع هو خير ما يخفى به اضطرابه الحقيقى . وهكذا تغير مجرى الأحداث تماما بعد ظهور الشبح الذى شكل بناء المسرحية حتى النهاية .

يضيق بنا المجال فى سرد التفسيرات المتعددة التى أدلى بها النقاد على اختلاف مشاربهم ، فمنهم من قال إن الشبح تجسيد لعنصر القدر ، ومنهم من قال إنه رمز العدالة الالهية التى تحكم هذا الكون ، أو أنه الصراع النفسى الذى ينهش هاملت من الداخل والذى تمثل فى شبح أبيه . . . الخ من هذه التفسيرات . لكن عظمة شكسبير الدراميةوالفنية تتجلى فى أنه لم يترك الفرصة للمتفرج أن يتساءل حول منطقية أو معقولية ظهور الشبح ، بل جعله جزءا عضويا من نسيج المسرحية ، وعنصرا حيويا فى عالمها الذاتى الخاص الذى لا يستمد مقوماته من العالم الخارجى . ولذلك عاش المتفرج مستمتعا بهذا العالم الخاص ، ناسيا تماما مطابقته بحتميات عالمه الواقعى المعاش .

فى مسرحية « ما كبث » يستخدم شكسبير نفس الحيلة الدرامية المثيرة من خلال العرافات أو الساحرات الثلاث . ففى يوم من الأيام عاد القائدان ما كبث وبانكو من حرب اشتركا فيها ، وأحرزا فيها لوطنهما اسكتلندا نصرا عظيما . وفى أثناء سيرهما فى الفلاة اعترضتهم ثلاثة أشباح شبيهة بالنساء ، فى ملابس عرافات ساحرات باليات الجلود والأطمار ، غريبات الحركات والأطوار . حيت الأولى ما كبث باسمه ، ووصفته بالسيادة على مقاطعة جلاميس . وحيته الثانية باسمه كذلك مقرونا بوصفه نبيلا وسيدا على ولاية كودور ، ثم حيته الثالثة باسمه كذلك وتنبأت له بأنه سيكون ملكا فى يوم من الأيام .

وكانت النبوءة الأخيرة خليقة بأن تحير القائد ما كبث حيرة شديدة فإنه لم يطمع فى يوم من الأيام فى ارتقاء العرش ، بل لم يفكر فى ذلك مجرد التفكير إذ أن للملك أبناء سيرثونه حتما . أما بانكو فلم يكن له نصيب من هذه النبوءات سوى بعض الألغاز التى لم يفهمها إذ قالت له العرافات بأنه سيكون دون ما كبث وأعلى منه قدرا ! وأقل توفيقا وأعظم توفيقا . وسينجب الملوك ، لكنه لن يكون ملكا !

وعندما يطرح ما كبث تساؤلاته الملحة على العرافات يراهن وقد تلاشين . وتبدأ النبوءات فى التحقق الواحدة بعد الأخرى ، وتتحول المسرحية إلى صراع تراجيدى نابع أساسا من مقابلة كل من ماكبث وبانكو للعرافات . وقد نجح شكسبير فى توظيف الأشباح والعرافات توظيفا دراميا فنيا ــ كما قلنا ــ لأنها تشكل المحرك الأساسى للأحداث على المستوى النفسى والواقعى . ففكرة الطموح متأصلة فى نفس ما كبث الذى يرغب فى أعماقه أن يكون ملكا ، وتأخذ هذه الرغبة شكلها القدرى فى نبوءة الساحرات الثلاث . ولكنه عندما يقتل دنكان بالفعل ، يضع نفسه فى ذلك الموقف الذى لافرار منه ، فيصبح عليه أن يتردى فى سلسة الأخطاء التى تترتب على خطئه الأول حتى يلقى مصيره . كذلك تتحول

مقابلة هاملت للشبح ورغبته فى الانتقام الفعلى لموت أبيه إلى تأمل طويل لفكرة الانتقام ثم فكرة الحياة والموت ، وبذلك يضع نفسه فى موقف لا مهرب منه ، ويصبح مصيره محتوما .

وفى مجال الرواية لعبت الأشباح دورا حيويا وخاصة فى الرواية القوطية التى بدأ تقاليدها الأديب الانجليزى هوراس والبول عام ١٧٦٤ بروايته « حصن أوترانتو » . يزخر هـذا النوع من الرواية بالأشباح ، والرؤى التى ليس لها تفسير ، وتحضير الأوراح وأعمال السحر والشعوذة ، والأرواح التى تتقمص الشخصيات والمواقف المرعبة . كل هذا يتصاعد مع تطور السرد حتى تقترب من النهاية ونكتشف أن ما حدث كان نتيجة طبيعية لكل الأخطاء ، وسوء الفهم ، والخزعبلات ، والصدف ، والاغماءات الناتجة عن الاحساسـات المرعبـة وحيل الأوغاد الأشرار . ولكن يظل من الصعب تصديق ما حدث على المستوى الواقعى ، أما على المستوى فوق الطبيعى فإن الكون يزخر بكل ما يمكن أن يصل إليه خيال الانسان .

ومن الواضح أن استخدام الأشباح فى الأدب كان ذا جاذبية شديدة لجمهور القراء بحيث تطرف إلى اثارة الرعب من أجل الرعب كما نجد فى روايات مصاصى الدماء . ويكفى للتدليل على ذلك أن نذكر شخصية دراكولا الشهيرة وقصصا مثل « يد المومياء » و« علامة الرعب » وغيرها . ولعل هذا التطرف كان نوعا من الثورة على عصر العقل والمنطق الذى ظهرت فيه الرواية القوطية على وجه التحديد ، والذى أخضع كل المقاييس الفنية والأدبية للأنماط الكلاسيكية الصارمة التى لا تعترف بالشطحات العاطفية أو الانفعالات الجياشة . من هنا كتب بعض الأدباء أشعارا موجهة لأشباح نساء فاتنـات وأرواح هائمـة ليس لها وجود . وكان هذا ارهاصا طبيعيا بالحركة الرومانسية فيما بعد .

كان الأديب الألمانى افرايم ليسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) قـد اشترط أن يكـون ظهور الأشباح على خشبة المسرح فى منتصف الليل وهدوئه المثير ، ومن هنا كان عرض المسرحية مساء يوحى بالجو والإحساس المطلوبين . كذلك يتحتم ظهور الشبح أو الأشباح لشخص واحد فقط غير مصحوب بأى شخص آخـر . لكن المسرح الاغـريقى ــ مثلا ــ لم يكن ليلتفت لمثل هذه الشروط لأن العروض المسرحية كانت تقدم فى الهواء الطلق وفى رائعة النهار ، وفى الوقت نفسه كان الكورس متواجدا بصفة دائمة على المسرح طوال العرض . ولم يلتفت كتاب المسرح الأليزابيثى لمثل هذه الشروط كما رأينا فى ظهور الأشباح والعرافات لأكثر من شخص فى وقت واحد . لكن التقليد السائد فى المسرح بصفة عامة يؤكد أن الأشباح لا تظهر إلا فى الليل ، وهى لا تقتصر على التراجيديا فحسب بل تظهر فى الأعمال الكوميدية أيضا لإثارة الضحك الممزوج بالإثارة .

أما الكاتب المسرحى السويدى أوجست سترندبرج (١٨٤٩ - ١٩١٢) فكان من أبرع الأدباء الذين استخدموا الأشباح فى المسرح الحديث ولا سيما فى مسرحيتى « سوناتا الشبح »

« الحلم » اللتين تخطى فيهما سترندبرج الحدود الفاصلة بين الحلم والحقيقة،بين الأشباح والشخصيات،بين الموت والحياة . فنحن لا نستطيع أن نصف أشباحه بأنها مجرد أطياف أو أرواح لأنه أضاف اليها لمسات مادية واقعية ، فى حين لا نستطيع القول بأن شخصياته واقعية تماما لأنها تملك من صفات الأشباح الكثير . ويبدو أن الاتجاه الرمزى عند سترندبرج قد لفت نظره إلى الامكانات التعبيرية الضخمة التى توحى بها الأشباح دون تقرير مباشر يتنافى مع طبيعة الفن الدرامى ذات الأبعاد والاتجاهات المتعددة . فمن خلال الأشباح يمكن للأديب أن ينفذ إلى أغوار النفس البشرية ليعبر عما فيها من أسرار وما ينتابها من هواجس من ذلك القدر المحتوم الذى لم تصنعه الآلهة كما كان الأغريق يعتقدون وإنما صنعه المجتمع وظروف الحياة وضغوطها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية .

وكان استخدام سترندبرج للأشباح دليلا عمليا على انطلاقه من قيود كتابه المسرحية التقليدية . فعلى الرغم من أن اسمه ارتبط بالمذهبين التعبيرى والرمزى فإنه لم يجعل من أعماله مجرد تطبيق لمبادئها بل كثيرا ما زاوج بين أكثر من ثلاثة مذاهب أو أربعة فى كثير من مسرحياته التى لم يكرس كل جهده لهندسة شكلها الفنى . وكانت أشباحه تجسيدا لنغمته الصوفية المتشائمة المتبرمة القاتمة الوجه الغائمة الملامح . بل كان مضمونه نفسه غامضا ، وشخصياته شاحبة الصورة . وغالبا ما كان حضور الأشباح على المسرح مبلورا لدخائل النفس البشرية ، ومصورا لما تهجس به من أحلام وأخيلة وهواتف ،ومعبرا عن الصراع الأبدى بين ارادة الفرد وبين مجتمعه وظروفه والعقائد السائدة من حوله . أى بين وعى الفرد المقيد وبين عقله الباطن الذى يدفعه دائما إلى الانطلاق من قيود المجتمع وقوانينه التى تريد أن تحيله إلى كيان فاقد للحافز والإرادة .

أما أبسن فى مسرحية « الأشباح » عام ١٨٨١ فقد جسد مأساة المجتمع الانسانى عندما يفقد القدرة على الحياة الصحيحة ويتحول الناس فيه إلى مجرد أشباح هائمة على وجهها لا تعرف لنفسها هدفا ، ولا لحياتها معنى . والأشباح فى هذه المسرحية لا تظهر بالأسلوب الفعلى وإنما تتجسد فى الشخصيات بالأسلوب المجازى : أى أن الشخصيات تحولت إلى أشباح ترمز إلى الزيف والنفاق والرياء والكذب ،تعبد المظاهر وتحتقر الحقيقة وتتفاداها . إنه مجتمع مخيف وخائف من نفسه ، تطارده أشباح التقاليد المتحجرة والعادات الفاسدة التى تربطه بالماضى دائما وتجعله عاجزا عن التطلع إلى المستقبل واستيعاب الأفكار الجديدة الحية . إن أشباح الماضى المتمثلة فى العناصر الوراثية التى انتقلت من الأجيال السابقة إلى الجيل الحالى ، بالإضافة إلى الأفكار والتقاليد البالية كلها تطارد الشخصيات عندما تفكر أو تفعل أى شىء .

تقول مسز آلفينج مثلا : « إننا جميعا وبدون استثناء نخشى النور بطريقة تدعو للرثاء » فقد تمثل دورها فى محاربة هذه الأشباح التى لا تعيش الا فى الظلام ومع ذلك فإن مأساتها

تبدو فى عدم قدرتها على القيام بأى عمل حاسم برغم وعيها الحاد بعالم الأشباح المحيط بها ، لقد أصابها هذا العالم بمس من العجز كما أصاب ابنها بمس من الجنون . وعندما قررت فى النهاية أن تجمع شجاعتها كى تكشف لابنها أوزوالد - الذى كان قد أرسل إلى باريس مؤمناً بأن أباه هو رجل الأخلاق والفضيلة ـ أن أباه عاش حياة العربدة والفساد والانحلال ، كانت هذه الحقيقة الكئيبة تعيش فى جسم ابنها نفسه فقد ورث عن أبيه مرض الزهرى ، وكتب عليه أن يكفر عن خطاياه بعد موته . كان أوزوالد يتطلع إلى الضياء والإشراق وبهجة الحياة ، ويخشى جو منزله المظلم والكئيب ، لكن عند هبوط الستار الأخير نجده قد فقد قواه العقلية .

أما يوجين أونيل فقد تأثر إلى حد كبير بالمنهج التعبيرى عند سترندبرج لدرجة أنه استخدم نفس أسلوبه الرمزى فى تقديم الأشباح . ففى مسرحيته الخيالية التعبيرية « الامبراطور جونز » ١٩٢٠ يعترف بأنه سار على نهج سترندبرج فى مسرحيتى « الحلم » و« سوناتا الشبح » . إن الامبراطور جونز أو بروتس جونز زنجى أمريكى قوى يعمل حمالا فى قطارات البولمان بالولايات المتحدة ، لكنه يرتكب جرائم القتل والسطو إلى أن يحكم عليه بالاعدام فيفر إلى جزر بهاما حيث مزارع القصب التى يعمل فيها أبناء جنسه من الزنوج . وهناك يلقاه مستعمر انجليزى يهيىء له فرصة استغلال العمال والفلاحين الزنوج ، وفرض الأتاوات عليهم باشاعة الخرافات بينهم وأنه يملك قوة سحرية هائلة تتمثل فى مناعته ضد القتل إلا إذا أصابته رصاصة فضية .

ويفرض جونز سلطانه على هؤلاء الزنوج الذين يضيقون باجرامه فيفرون إلى الغابات المجاورة لقصره استعداداً للثورة عليه . وعندما يشعر جونز ببوادر الثورة يهرب بجلده إلى الغابات نحو الساحل على أمل الرحيل بحرا . وتبدأ الأشباح والأرواح فى القيام بدورها فى المناظر التى تصف فرار جونز خلال الغابة ، والتى تشكل الجسم الرئيسى للمسرحية . فنراه فى أول هروبه جبارا عاتبا قويا ثم لا يزال الذعر يتملكه شيئا فشيئا ، ولا تزال الأخيلة الغامضة والرؤ ى المليئة بالأشباح والأوراح تتجسد أمامنا من خلال ذهنه حتى يقع فريسة سهلة فى النهاية للزنوج الثائرين الذين صنعوا له خصيصا رصاصة فضية يقتلونه بها طبقا للتعويذة السحرية التى أحاط نفسه بها منذ البداية .

وفى مسرحية « رحلة يوم طويل إلى منتصف الليل » ١٩٥٦ التى نشرت بعد وفاة أونيل فى ١٩٥٣ ، نرى أسرة ملعونة تطاردها أشباح غريبة ويختلط فى أفرادها الحب والأنانية والشذوذ . وقد ساعدت الأشباح على ايجاد حلقة رهيبة مقفلة أطبقت على الشخصيات بحيث لم يعد لها منها مخرج سوى النهاية المأسوية . ومن الواضح أن شخصيات المسرحية تتميز بخيال خصب ملىء بالهواجس الفاجعة السوداء ، وبالمعتقدات التى اختلط فيها المنطق

الصارم بشعر الأساطير والغيبيات وهو مناخ نفسى يسمح للكاتب أن يتلاعب دراميا بالأشباح كى يبث فى المتفرج كل المعانى والأحاسيس والدلالات التى يريد توصيلها اليه .

ويبدو أن الأشباح ستظل تشكل اغراء متجددا للأديب ، بدليل أن توظيفها فى الأعمال الأدبية استمر من إسخيلوس إلى أونيل ، أى بطول ما يقرب من خمسة وعشرين قرنا من الزمان . ذلك أن فيها من الايحاءات والرموز والدلالات ما يساعد الأديب على الوصول إلى أبعد آفاق التعبير الدرامى الممكن . وخاصة أن مسألة معقولية ظهور الأشباح ومطابقته للواقع لم تعد مطروحة بعد أن أدرك معظم النقاد والدارسين أن للفن واقعا ومنطقا خاصا به لا يتطابق بالضرورة مع منطق الواقع المعاش وملابساته .

٢ ـ الألم

لم يحدث أن واكب نشاط انسانى آلام البشرية ومعاناتها مثلما فعل الأدب العالمى فى مختلف عصوره المتعاقبة . فمع تعدد اتجاهاته ومدارسه التى تبلغ حد التناقض فيما بينها فى بعض الأحيان ، فإن معظمها عالج قضية الألم الانسانى بطريقة أو بأخرى ، سواء أكان هذا الألم جسديا أو نفسيا ، أو روحيا أو فكريا أو اجتماعيا أو اقتصاديا . . . الخ . وما التراجيديا التى ابتكرهاالاغريق فى فجر الأدب العالمى سوى تجسيد درامى فنى للآلام الرهيبة التى مر بها الأبطال المأسويون فى صراعهم الانسانى ضد القوى المتربصة بالانسان وعلى رأسها القدر .

ويكفى أن نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر مأساة « الملك أوديب » التى كتبها الشاعر الاغريقى سوفوكليس والتى جسد فيها الآلام التى يتحملها الانسان فى سبيل تحقيق ارادته وذاته وكيانه ووجوده ، بينما تحاصره الظروف من كل جانب بحيث لا تترك له ثغرة ينفذ منها ويحقق أهدافه . والألم هنا ينبع من حتمية فناء البطل . لأنه فى كلتا الحالين لن يحقق ذاته ، أى حالة تجنبه القدر أو مواجهته له . يقول أوديب :

« أبنائى البؤساء . . ان الذى جئتم تطلبونه أعرفه تماما ولا أجهله . فأنا أعلم أنكم تتألمون جميعا ، لكن ليس بينكم من يتألم كما لأتألم أنا فكل واحد منكم يتألم لنفسه فقط ، لا لغيره أما أنا فأتحسر على طيبة وعلى نفسى وعليكم . أنتم لا توقظوننى من نوم أنا غارق فيه ، ولكن اعلموا أنى ذرفت دمعا غزيرا ، وأنى فكرت فى كثير من سبل النجاة ، ولم أجد بعد تفكير طويل ، الا سبيلا واحدا فلجأت إليه . فقد أرسلت صهرى كريون بن مينويكسيوس إلى معبد أبوللون ليعرف ما ينبغى أن أصنع أو أقول كى أنقذ المدينة فإذا حسبت الأيام التى مضت منذ رحيله ، تألمت لذلك . فماذا يفعل ؟ لقد طال غيابه وتجاوز الحد المعقول . ولكن حين يعود ، سوف أنفذ كل ما يأمر به الاله . والا كنت من الآثمين » .

تلك هى النغمة التى سادت المأساة الاغريقية ، أما إذا انتقلنا إلى المأساة اللاتينية سنجد أنها ركزت على العنف والدماء أكثر من اهتمامها بالألم والتطهير النابع منه . ولعل هذا يرجع إلى طبيعة الحضارة الرومانية التى غلبت فيها المادة على الروح ، والسلطان الدنيوى على القيم الفلسفية والفكرية . وأية مقارنة بين مآسى سوفوكليس ومآسى سينيكا ـ على سبيل المثال ـ تبرز لنا هذا الفارق الواضح . ومع ذلك كانت صور الألم فى المآسى

اللاتينية أكثر بشاعة نتيجة للعنف الدموى الذى اجتاح الشخصيات والمواقف فيها .

وفى العصور الوسطى كانت آلام السيد المسيح تشكل مادة خصبة لكل القصص الدينية والمسرحيات الأخلاقية التى صورت تضحيته من أجل خلاص البشرية ، وأبرزت الدرس الأخلاقى والروحى الذى يتحتم على الإنسان ألا يتجاهله . ومعظم هذه المسرحيات دار حول صلب المسيح ودفنه وصعوده . وكانت على هيئة حوار بدائى بين نسوة جئن إلى قبر المسيح باكيات للتكفير عما ارتكبه البشر فى حقه . ثم يعقب هذا الحوار قيامة المسيح رمزا لانتصار الانسان على آلام الموت الذى كان نتيجة حتمية للخطيئة الأولى التى ارتكبها كل من آدم وحواء فى جنة عدن .

وعندما تفرع الأدب إلى اتجاهات ومدارس ، حدد كل فرع موقفه من قضية الألم فى حياة الإنسان . فمثلا نجد الاتجاه الرومانسى يرجع الألم إلى صدمات القدر وأمراض الجسد وضياع الانسان فى حين يركز الاتجاه الواقعى على مآسى المجتمع وعلى رأسها الفقر الذى يعد فى نظره منبعا لمعظم آلام البشرية .

ولعل ديوان « التأملات » لفيكتور هوجو يعد نموذجا للشعر الغنائى الرومانسى الذى يتخذ من الألم مضمونا يثير الشجن والتطهير فى الوقت نفسه . فقد كتبه على أثر غرق ابنته وزوجها فى اثناء نزهة على سطح النهر الذى ابتلع قاربهما . ومن خلال الألم الذى اعتصر قلبه كتب قصة حياة كل انسان شرب كأس الألم حتى الثمالة . يقول :

« آه لقد كنت كالمجنون أول الأمر
وبكيت بمرارة الألم ثلاثة أيام
تخيلت أن كل ذلك كوابيس وأحلام
لا يمكن أن تكون قد تركتنى أجتر الصبر
فى خيالى أسمع ضحكتها فى الغرفة المجاورة
ومن المستحيل أن تكون لهذه الحياة مغادرة
سأراها تدخل من هذا الباب !
آه كم مرة كنت أقول : صه ! إنها تتكلم !
اسمعوا ! هذا هو صوت يدها تدير المفتاح !
انتظروا ! لقد حضرت أخيرا ، اتركونى أستمع !
إنها هنا ، فى أحد أرجاء هذا البيت ، دون شك ! »

وبعد هذا الألم المروع الذى أفقد الأب عقله تحل السكينة مع االأيام فى قلبه ، فيستسلم لقضاء ربه ويعبر عن ايمانه بالحياة الآخرة حيث يتخلص الانسان من كل آلام العالم الفانى .

أما الشاعر الفرنسى ألفريد دى فينيه فيجسد آلام الانسان فى ديوانه « الأقدار » ويقول

إن الكون أصم لا يكترث بالألم ، وعلينا أن نتحمل صابرين كل ما كتب علينا من آلام دون أن نبكى ونتوسل ، ففى ذلك اذلال لنا . علينا أن نقتدى بالذئب الذى رفض أن يطلق صرخة واحدة عندما أصابه الصيادون فى مقتل . هكذا ينصح الشاعر أن نأخذ أنفسنا بالشدة ونروض أنفسنا على تحمل الآلام بصبر وثبات .

أما ألفريد دى موسيه فقد كانت قصة حبه للأديبة جورج صاند مصدرا لآلامه الروحيّة والهامه الشعرى فى وقت واحد . وكان فى مطلع حياته يسخر من مبالغات المدرسة الرومانسية فى الاحساس بالألم وافراطها فى البكاء والشجن ، ولم يكن يعلم أن نفس المصير كان فى انتظاره حين كتب عليه أن يتألم هو الآخر ويبكى دموعا مريرة عندما تخونه جورج صاند مع الطبيب الذى جاء ليداويه . وكان شعره سلوته الوحيدة فأودع آلام روحه وقلبه فى ديوان « الليالى » الذى خلد اسمه بعد نشره فى عام ١٨٣٥ ، أى بعد عام من انتهاء علاقته بجورج صاند . وفيه يدور حوار بين آلهة الشعر والشاعر ، إنها تحثه على الكتابة ومقاومة الاستسلام للآلام التى يمكن أن تكون مصدرا للالهام إذا عقد العزم على ذلك . فتقول له آلهة الحب إنه لا يوجد شىء يجعلنا عظاء غير ألم عظيم . . إن الأغانى التى تعبر عن عميق الألم واليأس هى أجمل الأغانى .

وتقص آلهة الشعر أسطورة الطائر البحرى الذى يقدم قلبه لصغاره كى يقتاتوا عليه عندما يفشل فى جلب الطعام لهم ، لكن الشاعر يعجز عن تقليد الطائر الفدائى ويعتذر بأن آلامه أقوى من أن تحتملها قيثارته . لكنه بمرور الوقت تعود إليه الرغبة فى الحياة والحب فيقول :

« بعد أن تعذبنا علينا أن نتعذب من جديد
يجب أن نحب دائما بعد أن أحببنا » .

إنه يرحب بالحب حتى لو كان مصحوبا بالآلام العظيمة . ولذلك تهدأ نفسه ويصفح عن حبيبته الغادرة ، ويحاول أن ينسى مع الأيام هذه الآلام التى بدأت فى الانقشاع كالكابوس . ومع ذلك كانت بمثابة البوتقة التى صهرت معدن الشاعر وأظهرته للناس ، وجعلت من شعره صدى لما يختلج فى قلوبهم من ألم ولوعه .

ولا يعنى هذا أن الاتجاه الرومانسى فى معالجته للألم كان منفصلا تماما عن الواقع . ذلك أن الواقع نفسه كان مصدر الألم ومنبعه المتدفق ، ومع ذلك فالأمر لم يكن ألما بحتا بل كان مرتبطا بالمتعة واللذة بطريقة أو بأخرى . ومن هنا كان سؤال هيوم وشيللر فى القرن الثامن عشر : كيف تتأتى المتعة حيث يكثر الألم ؟ وهو أحد الأسئلة الكلاسيكية فى النظرية الدرامية . وقد عالجها فرويد فى كتابه « النكات وعلاقتها باللوعى » الذى أوضح فيه أن الانسان يرحب بما يذكره بالألم طالما أن الأذى الفعلى لا يصيبه ولا يمس ينابيعه الداخلية

ولا يسبب له قلقا شخصيا . وحالة الترحيب هذه يسميها فرويد « مرحلة ما قبل اللذة » التى تجعل الانسان يجازف بالقلق من أجل قضايا غير شخصية أملا فى التمتع بتحقيق بعض رغباته المحرمة . ولذلك فهو يضحك من نكتة قد تسبب الألم للآخرين . فالانسان لا يجد متعة فى ألمه الشخصى ونظرا لأن الواقع مؤلم فإننا نزيح عن الوعى كثيرا من آثارة وضغوطه المفروضه علينا ،وهى الآثار والضغوط التى تشعرنا بالذنب . أو تثير فينا القلق أو تذكرنا بالتراكمات والعقد النفسية المترسبة فى اللاوعى ولهذا فإننا لا نرحب بالتذكير المباشر فى الفن لأنه قد يسبب لنا مثل هذه الآلام النفسية . ومن هنا كان استمتاعنا بأعمال مثل « الملك أوديب » و« الملك لير » و« أحدب نوترادم » و« البؤساء » . . . الخ برغم كل ما يعانيه أبطالها من آلام . ولعل تفسير فرويد هذا يقترب كثيرا من نظرية التطهير عند ارسطو والتى تعتمد على اثارة عنصرى الخوف والشفقة عند المتفرج من خلال محنة البطل المأسوى .

لكن الرغبة فى تعذيب الذات أو الماسوشية تدفع الأبطال المسرفين فى الرومانسية إلى التمتع بالألم فى حد ذاته لدرجة الانتحار فى النهاية . ولعل رواية « آلام فيرتر » للأديب الألمانى جيته كانت نموذجا لهذا الاتجاه . فى هذه الرواية يقص جيته حكاية شاب عشق فتاة جميلة ذكية كاملة الأنوثة ، عشقها عشقا شاملا غلابا غير عابىء بما قد يترتب عليه من آلام وأحزان . فقد تبين أنها مخطوبة ، وخطيبها شاب ممتاز جدير بكل احترام ، وهذا الخطيب ـ واسمه ألبرت ـ كان يعرف أن فيرتر يحب تشارلوت . لكنه يعرف أيضا أنها لا تبادله الحب ، لأن قلبها معه هو ، ولذلك يترفق مع العاشق ويعامله بهدوء وكرم ، ويفتح له قلبه وبيته .

هنا تبدأ الآلام الحقيقية للعاشق الذى لا يجد سوى أحاسيس اليأس والحيرة والشجن ليجترها . فلو كان الخطيب رجلا قاسيا عنيفا لتعزى العاشق عن خيبته بأن خصمه حال بينه وبين معبودته وقتل عاطفتها نحوه ، ولكن خصمه نفسه يرحب به ويدنيه . ومع ذلك فلا أمل . أى أن الحبيبة نفسها هى التى لا تريد وليس أقسى على نفس العاشق من ذلك الوضع . ويتضاعف شعوره بالألم والمهانة عندما لا تقسو عليه تشارلوت ولا تقصيه عن نفسها ، وإنما تدعه دائما ممزقا بين اليأس والأمل ، بين الألم والمتعة ، رحمة به أو قسوة عليه ، لا أحد يدرى . ومع استمرار التمزق يستولى عليه اليأس وتظلم الدنيا أمام عينيه فيدرك أن التخلص من آلامه لا يعنى سوى التخلص من حياته ذاتها . وفى ليلة من الليالى يتناول فيرتر مسدسا ويفرغ فى رأسه رصاصة تريحه إلى الأبد من آلامه المزمنة .

فى مواجهة هذا الاستسلام المطلق لكل مظاهر الألم والاحباط نجد الشعر الفرنسى بودلير يقول فى قصيدته « القداسة » :

« هتف الشاعر قائلا : سبحانك ربى

يامن منحت الألم دواء الهيا شافيا لرجسنا
إنه العنصر النقى الأمثل
الذى يهيىء النفوس القوية للمسرات الطاهرة

« لست أجهل أن الألم هو الشرف الوحيد الذى لن تأكله النار والتراب
ولكى أضفر لنفسى تاجا رمزيا
يجب أن أفرض ارادتى على الزمان وعلى الكون »

وفى قصيدة « العدو » يناجى بودلير الألم شاكيا له الزمن الذى يعتصر الحياة :

« أيها الألم : آه أيها الألم ! إن الزمن ليعتصر الحياة .
إنه العدو المجهول الذى يلتهم القلب .
القلب الذى يعود لينمو وينتعش من الدماء التى نزفت منه » .

لكن الألم ليس دائما الشرف الوحيد والمعلم الأكبر للانسان ، ذلك أن بودلير يعتبره فى قصيدة « إنعكاسات » مرادفا للهوان والسأم والنحيب والندم ، والهواجس المبهمة فى الليالى الحالكة . فليس هناك أبشع من رهبة المشيب وبشاعة الألم وذل الرضوخ بدون اقتناع .

هذه المخاوف والآلام نجدها فى مسرحيات الكاتب الايرلندى جون ميلنجتون سينج (١٨٧١ ـ ١٩٠٩) وخاصة فى مسرحية « ديدرى فتاة الأحزان » التى تتخذ من رهبة المشيب ورعب الشيخوخة مضمونا رئيسيا لها . فقد كان سنج رجلا عليلا يهدده الموت الذى يعلن عن نفسه من خلال آلام المرض المزمن . ومما ضاعف من آلامه أن قلبه النابض يحب الحياة. كان يشعر شعورا جارفا بالجمال الزائل وبعجلة الزمن وهى تجرف وراءها السنين لهذا تشعر شخصياته شعورا عميقا مأسويا بمقدم المشيب وادبار الشباب وزوال المتعة وحلول الألم ، بحيث تتساءل ديدرى بطلة المسرحية عما إذا كانت الحياة جديرة بالبقاء حتى نتروى ونكبر ونختفى متعة الحياة إلى الأبد .

أما الاتجاه الواقعى فقد وجد فى الفقر مصدرا لمعظم آلام البشرية الملموسة . فى مسرحيات جان أنوى ـ مثلا ـ تبدو لنا كل آلام السخط والجريمة وكل ما يتصل بالفقر من اذلال وبشاعة من خلال شخصياته التى تتألم من الإذلال كما تتألم من الحرمان والضيق المادى . وقد يشعرون بألم الإذلال لرؤ يتهم الأغنياء لكن أحيانا ينبع منهم نتيجة لحياة الوالدين أنفسهم بما فيها من تعاسة ورذيلة كما يحدث فى مسرحية « المتوحشة » (١٩٣٤) التى تتذوق فيها بطلتها تيريز أمر آلام الإذلال بسبب والديها المنحطين . وهما بدورهما ثمرة الفقر بكل ما يحوطهما من استهتار أو جشع أو اخفاق فى الحياة ، فيدفعانها إلى الزواج من الشاب الثرى فلوران بغية ابتزاز ماله ، لكن آلام الماضى ورواسبه تقف سدا منيعا ضد استغلال فرصة الغنى الهابط عليها ، مما يحملها على الفرار بعيدا عن الثراء لتعود إلى الفقر .

أما الأغنياء الذين يمثلهم الفتى الثرى فلوران فيصفهم أنوى بأنهم على هامش الحياة لأنهم يحيون على هامش الألم ومن ثم على هامش الحقيقة . فلا عمق فى قلوبهم الصافية الهادئة التى لا تعرف الألم الجاد . ذلك أن الأحداث لا تمس سوى سطح قلوبهم ، إنهم لا يعلمون عن الحياة شيئا.تقول تيريز لفلوران :

« أنت لا تعرف شيئا عن الحياة يافلوران . فهذه التجاعيد . أى آلام خطتها على بشرتى ؟ لم يسبق لك قط أن عرفت ألما حقيقيا ، ألما مخجلا وكأنه جرح يؤلم . إنك لم تبغض أحدا فهذا واضح فى عينيك . حتى الذين أساءوا إليك فأنت لا تبغضهم . . . أنت لا تعرف شيئا ! أفهمت ؟ فمادمت أفرغ أمامك جعبتى اليوم كما تفعل الخادم التى يطردها مولاها من الدار فإننى أريد مرة أخرى أن أصيح فيك : إن أشد ما يؤلمنى هو أنك لا تعرف شيئا عن الحياة . إنكم معشر الأثرياء تحظون بهذه الميزة ، إنكم لا تعرفون شيئا عن الحياة . إننى أشعر هذا المساء أن كاهلى ينوء بعبء ثقيل من الألم الذى يعانيه الفقراء حين يتضح لهم أن السعداء لا يعلمون شيئا عن الحياة ، بل لا أمل فى أنهم ذات يوم سوف يعلمون ! ولكنك يافلوران سوف تعرف بعض الشيء ، ستعرفنى أنا على الأقل مادمت لا تعرف الآخرين . هيا ياأبتاه تكلم ان كانت لديك الشجاعة الكافية ، واشرح له ألوان الفقر وضروب المهانة والضعة التى لم يستطع معرفتها والتى لقنتنى أنا التى أصغره سنا ، هذا « العلم الكئيب » هيا ، قل له كل شيء . قل له لما كنت فى التاسعة من عمرى كيف أن رجلا عجوزا طيب المظهر . . »

وتندفع تيريز فى لمس أعمق جراح الألم وأسود ألوان بؤس القلب ، بل وأبشع صورة للحقيقة.إنها هذا « العلم الكئيب » الذى تسكبه كأس الحياة قطرات وجرعات متتابعة فى قلب الفقراء ، إلى أن يضيق القلب بما يحوى فتخرج الحقيقة المريرة فى سخط رهيب لتبدأ بالاعتراف ببؤس هذا القلب وتنتهى إلى اتقان هذا « العلم الكئيب » . ومع ذلك فالاعتراف بالبؤس والعلم به لا يؤديان إلى تنقية القلب أو التخلص من الفقر والشقاء . ذلك أن الاعتراف بالبؤس والافصاح عن الجرح الكامن هما نكأ الجراح لتنزف ألما وسخطا لايتوقفان .

نفس الاتجاه الواقعى الأليم تجده عنده الكاتب المسرحى الأمريكى كليفورد أوديتس (١٩٠٦ - ١٩٦٣) الذى عاصر فى شبابه فترة الكساد المشهورة فى الثلاثينيات فتشربها وآلى على نفسه أن يجعل من مسرحياته تجسيدا حيا لصرخات القلوب الساقطة فى أعماق ضحايا الكساد والأزمة والافلاس . ففى هذا الجو القاتم المخيف المشبع بآلام الحرمان والفاقة والمذلة والإثم عرف أوديتس صور الحياة البشعة التى لا تعرف كلمات المتعة أو الطمأنينة أو الراحة أو السلام أو الاستقرار فى قاموسها . ففى مسرحيات «فى انتظار ليفتى» و «الولد

الذهبى» و «استيقظ وغن» و «السكين الكبيرة» وغيرها من أعمال أوديتس يتحرك أمامنا عالم من البؤساء والأشقياء وبنات الهوى وبائعات اللذة التى لا تعنى سوى الألم . ولذلك تعد مسرحياته تنويعات على الألم بأنواعه المختلفة والمتعددة : آلام الفقر والجسد والروح والنفس والفكر والمجتمع .

ومن الصعب بل من المستحيل أن نحاول حصر الأعمال الأدبية التى عالجت الألم من زواياه العديدة ، ولكننا يمكننا القول بأن الأدب كان ولا يزال وسيظل صديق المتألمين عبر العصور وفى مختلف بقاع الأرض . إنه لا يهتم بالسعداء والمرفهين كما يهتم بالبؤساء والأشقياء والمضطهدين الذين لا يعرفون حدا فاصلا بين الأيام والآلام .

٤ - البحر

كان البحر نغمة مفضلة عزفها كثير من الشعراء والأدباء على مر العصور . وعلى الرغم من اختلاف وجهات نظرهم تجاه هذا المضمون الخصب فإن معظمهم منحه مساحة عريضة فى عمله سواء أكان ذلك فى الخلفية الوصفية أو فى الموقف الدرامى ذاته . وتراوح الدور الذى لعبه البحر فى الأعمال الأدبية بين ايجاد رمز ذى دلالات معينة وايحاءات عدة وبين خلق عالم بأكمله يحتوى كل المواقف والشخصيات والبناء الدرامى كله ، كما نجد مثلا فى الروايات التى تتخذ من البحر عالما لها ، سواء على مستوى الاثارة والتشويق أو على مستوى الفلسفة والفكر .

وكان من الطبيعى أن تفرض صور البحر وأنغامه نفسها على أعمال الأدباء الذين يعيشون فى بيئات ساحلية . ومن هنا كان الدور الخطير الذى لعبه البحر فى ملاحم الاغريق وخاصة فى « الالياذة » و « الأوديسا » عند هوميروس الذى منح البحر دلالات ورموزا شكلت عالم شخصياته وأحاسيسها . ففى « الالياذة » تصرخ احدى الشخصيات طالبة عون زيوس فى مواجهة جبروت البحر : « آه يا أبى زيوس . فلترحمنى الآلهة وتنقذنى من هذا البحر الغادر فأنا لا أعرف ماذا يريد وماذا ينوى ؟ ! » فى مثل هذه المواقف يبدو البحر تجسيدا دراميا للقدر ، وبذلك يزداد شعور القارىء بهذه القوة الميتافيزيقية الجبارة . فقد كتب على الشخصيات أن تخوض البحر بكل غدره وتقلباته تحقيقا لأهدافها واثباتا لوجودها ، مثلما حكم على البشر أن يواجهوا القدر المتربص بهم فى كل زمان ومكان .

وقد استطاع البحر أن يحرك خيال الشعراء والأدباء أينما وحيثما وجدوا . حتى الأدباء الذين ركزوا فى أعمالهم على التصوير الواقعى والنقد الاجتماعى ، لم يستطيعوا كبت روح الشاعر داخلهم عندما تعرضوا لموضوع البحر . نجد هذا فى مسرحية « الضفادع » للكاتب المسرحى الساخر اريستوفانس عندما يتغنى بالبحر بأغنية فى منتهى العذوبة التى تقف على قدم المساواة مع قمم الشعر الرومانسى الذى عالج الموضوع نفسه . يقول اريستوفانس :

« يا عصافير البحار . . والجنان
أنت للملاح فى النور أمان
كلما زقزقت للج ترقرق
غن يا نورس للموج وزقزق »

هنا تختفى الصورة الملحمية الرهيبة التى وجدناها للبحر عند هوميروس ، وأصبح البحر نغمة تتجاوب مع زقزقة العصافير التى تمنح النور والأمان للملاح وسط العباب . ولذلك فالبحر يمكن أن يمثل المحن والأهوال التى قد تسحق الانسان وتحيله إلى مجرد فقاعة على سطح أمواجه ، كما يمكن أن يجسد حياة الانطلاق والحيوية والطهر والنقاء . وهذا التنوع يرجع إلى اختلاف الزاوية التى ينظر بها الأديب إلى البحر ، وهى زاوية غالبا ما تكون محكومة بمزاج الكاتب أو بنوعية المضمون المعالج ، أو بالعنصرين معا . فى « الكوميديا الالهية » ـ مثلا ـ يرى دانتى فى البحر رمزا مجسدا لعالم الفكر بكل تياراته وموجاته ، وكيف يشق المفكر طريقه وسط هذه العواصف والأنواء كى يصل فى النهاية إلى نور المعرفة واليقين . إن رحلة المعرفة الانسانية تشبه الرحلة وسط بحر الظلمات ، لكن طالما أن المفكر أو الشاعر يحمل معه مصباح ديوجين فلا بد أن يشق طريقه إلى بر النور والأمان . يقول دانتى فى قصيدة « ما قبل المطر » :

« نشر زورق فكرى أشرعته عندما أراد الابحار
فى مياه أفضل من التى خاض لجتها والأخطار
تلك كانت الظلمات والآن توارت عن الأنظار »

ويتصور توماس مور فى قصيدة له بعنوان « العاصفة القادمة » البحر فى مرحلة السكون الذى يسبق العاصفة . فالحياة فى نظره تنهض على القوى المتضادة : النور والظلام ، النهار والليل ، الصمت والضجيج ، السكون والحركة ، الأبيض والأسود ، الوجود والعدم ، الحياة والموت . ولم يجد توماس مور خيراً من البحر لتجسيد هذه القوى المتصارعة والملتحمة فى الوقت نفسه . يقول :

« ما زال النهار غارقا فى لجة الظلام
والموج الهادر ، تحت القبة السوداء ، ينام
يريد الانطلاق عارما بين البحر والسماء
طائرا كزورق حطمته العاصفة الهوجاء »

أما الشعراء الرومانسيون فقد كان للبحر نصيب الأسد فى صورهم الشعرية ومعانيهم الفنية . ولكن استخداماتهم لصوره ودلالاته لم تخرج كثيرا عن انجازات من سبقوهم ، وان كانوا أضافوا إليها تنويعات جديدة وتفريعات عدة تتفق والخصوبة الخيالية التى يتميز بها الشعر الرومانسى بصفة عامة . ففى قصيدة « على شاطىء البحر » لوليم وردزورث نرى لوحة تشكيلية زاخرة بالايحاءات الصادرة عن مرحلة مابعد العاصفة . يقول وردزورث :

« نامت الشمس فى خدرها ، ومال البحر ليستريح
والريح الوحشية وجدت أخيرا عشا فيه تستريح
ساد النسيم العليل ، واندثرت موجات الريح
صوب الأعماق ، كأنها هبطت داخل الضريح » .

ويبدو أن وردزورث يعشق البحر فى حالات سكونه وهدوئه لأنها تتيح له من التأمل الصوفى فى الكون والوجود ما لايتاح له فى أثناء هدير العواصف وهزيم الأنواء . يتضح لنا هذا فى قصيدة له بعنوان « بجوار البحر » :

« يا له من مساء رائع ، هادىء وجميل
فلقد صمت صخب الزمن كراهية عند الأصيل
تتلاحق أنفاسى بالحب والعبادة ، والشمس الباهرة
تغطس فى هدوء لا تدركه الألباب الحائرة
رحمة الرب تطفو فوق أمواج البحر
اصغ ! الله يرعى الكون ، بين المهد والقبر
حركته الأبدية تحكى لنا قصة الوجود
فى صوت كالرعد ، كالمجد ، كالخلود » .

أما شيللى فرأى فى البحر عنفه وصخبه وجبروته بحيث طغت كل هذه العناصر الرهيبة على روح الوداعة والرقة والعذوبة التى وجدناها عند وردزورث . ففى قصيدة « الرؤيا والبحر » يقول شيللى :

« ياالهول العاصفة . لقد أصبح الشراع كالأسمال البالية لا تعرف لنفسها اتجاها وسط الأعاصير العاتية » .

وفى قصيدة « بروميثياس طليقا » نسمع نفس الضجيج والصخب برغم سكون حركة الأمواج . فالعنف كامن فى البحر حتى فى لحظات صمته . يقول شيللى :

« امتطى قوس قزح جسد البحر
الذى اصطخب دون حركة
والعاصفة المنتصرة انداحت بعيدا
كقائد قاهر ، شد الرحال سريعا » .

أما لورد بايرون فيرى فى البحر النقاء والصفاء والطهر الذى يفتقده فى المجتمع . فالنشوة الحقيقية لا توجد الا بين أحضان الطبيعة وبجوار البحر العميق . يقول الشاعر فى قصيدة « المحيط » :

« المتعة كل المتعة فى غابات بلا ممرات
والنشوة حيث الشاطىء المنعزل بلا أصوات
فهذا هو المجتمع ، حيث لا يعيش المكير
بجوار البحر العميق ، وموسيقاه ذات الزئير » .

أما كولردج فى قصيدة « الملاح القديم » فيتخذ من البحر منطلقا للتركيز البالغ على المشاعر الانسانية البدائية . إن ملاحه فى ورطة مخيفة بحق ، وحيدا فوق سفينة ، تحيط به

جثث رفاقه الموتى . ويوصل لنا كولردج كل ايحاءات الموقف من خلال تجسيد احساس الملاح بوحدته وعجزه المطلق :

« وحيد ، وحيد ، كلية ، وحيد كلية
وحيد فوق بحر لجى ، لجى !
ولا من قديس تأخذه الرحمة
بروحى فى عذابها » .

هذا هو العذاب الحق لانسان يشعر أن الله والانسان قد تخليا عنه على حد سواء . ولكن عندما تصل السفينة آخر الأمر إلى الشاطىء يرى الملاح الملائكة إلى جوار جثث الموتى مما يجعل الراحة المطلقة تسرى فى كيانه . ومع أحاسيس الأمل والبهجة يلتزم الصمت فى مواجهة هذه الكائنات السماوية .

ويقول موريس باورا فى كتابه « الخيال الرومانسى » إن رحلة الملاح ذات طبيعة متناقضة لأن البحر يمثل كل تيارات الحياة المتناقضة ، فهى رحلة من انجلترا إلى المحيط الهادى الجنوبى ، من المعلوم إلى المجهول ، من المألوف إلى المستحيل . فالقصيدة تبدأ بأشياء مألوفة لطيفة ، ثم تقتحم بنا دون جلبة ، عالما سحريا غير واضح الملامح :

« هبت الأنسام الجميلة ، وتطاير الزبد الأبيض
وانبسط الطريق طليقا ،
وكنا أول من اقتحم
ذلك البحر الصامت » .

والغريب أن الصمت يطبق على البحر بأسلوب سحرى بعد هدير الموج وصخب الريح . ولكن سرعان ما يغير البحر منظره ، واذا أشياء مفزعة تظهر فوق صفحته :

« عطن العمق البعيد : آه أيها المسيح !
هل لا بد أن يحدث هذا أبدا !
أجل زحفت الكائنات اللزجة بأقدامها
فوق البحر اللزج » .

وكان كولردج من الجرأة بحيث وصف ما لم يشهده من المناظر قط ، مثل جبال الجليد المحيطة بالسفينة وهبوط الليل المفاجىء الفريد من المنطقة الاستوائية وغير ذلك من مظاهر الطبيعة التى يعيشها الملاحون فوق سطح البحر .

ويرى الشاعر الأمريكى لونجفيلو فى البحر كل أحلام الماضى الذهبى ورؤى الأساطير العذبة . يقول فى قصيدة « سر البحر » :

« آه ! يا للرؤى العذبة تنتابنى

كلما مسحت البحر بعينى
كل الأساطير القديمة والرومانسية
كل أحلامى تعود إلى . »

أما الشعراء الرمزيون الرواد من أمثال شارل بودلير فيجدون فى البحر عالما صاخبا بالرموز ذات الدلالات الخصبة التى يمكن أن تحتوى الكون كله . ففى ديوان « أزهار الشر » كتب بودلير قصيدة بعنوان « الموسيقى » جسد فيها المعادلة الرمزية بين عالم الموسيقى وعالم البحر :

« كثيرا ما تطوينى الموسيقى كأنها البحر الصاخب
وتحت طنف من ضباب أو فى فضاء الأثير اللاهب
أنصب الشراع كيما أصل إلى نجمى الشاحب » .

وفى العصر الحديث مع انتشار روح التشاؤم وخاصة فى أعقاب الحرب العالمية الأولى التى حطمت كل القيم التى عاش الناس عليها وتمسكوا بها على أساس أنها قيم الحضارة والبناء والعمران التى لا يمكن أن تؤدى إلى كل هذا الموت والخراب والتدمير ، كان من الطبيعى أن تتغير نظرة الشعراء إلى البحر . فنجده فى قصيدة ت . س . إليوت « الأرض الخراب » وقد تحول إلى مقبرة للإنسان فى وقت أصبحت فيه الأرض كلها خرابا :

« فليباس الفينيقى ، وقد مات منذ أسبوعين نسى
صيحة طيور النورس ، وموجات البحر الغريقة
ونسى الربح والخسارة . تيار فى عمق البحر
تلقف عظامه فى همس . وبينما هو يعلو ويهبط
تخطى مراحل شيخوخته وشبابه . مندفعا فى الدوامة .
وثنى أو يهودى .
أو . أنت يا من تحرك العجلة وتنظر فى اتجاه الريح
اتخذ من فليباس عبرة لك . كان يوما رشيقا فارعا مثلك . »

يقدم اليوت هذه الصورة المتشائمة عن البحر ، برغم أن البحر منح كاتبا متشائما قبله منبعا للخلاص والبشر والتفاؤل . فقد قال ابسن فى مسرحية « بير جينت » :

« سأحلق عاليا عاليا ، ثم أقذف بنفسى عميقا عميقا
فى ماء هذا النبع المتألق الطاهر ، لأخرج
وقد اغتسلت من كل الذنوب . »

أما فى مجال الرواية فمن الصعب تقديم حصر شامل للروايات التى اتخذت من البحر مضمونا أو خلفية لها ، وخاصة الروايات التى دارت حول حياة القراصنة والمغامرات

والاكتشافات البحرية . ذلك أنها كتبت أصلا للاثارة أو التسلية أو الدعاية أو التبرير التاريخى . أما الروايات التى جسدت فكرها وفلسفتها من خلال حياة البحر ، فقد دخلت تراث الأدب الانسانى من أوسع أبوابه . من هذه الروايات على سبيل المثال ، رواية هيرمان ميلفيل « موبى ديك » ، ورواية ايرنست هيمنجواى « العجوز والبحر » .

أما رواية ميلفيل فيمكن قراءتها وتذوقها على مستويات متعددة سواء أكانت رمزية أو واقعية أو تعبيرية أو رومانسية . وهذا دليل على خصوبتها الفكرية الفنية فى آن واحد ، فيمكن قراءتها على أنها رواية مثيرة مملوءة بالشخصيات اللاهثة والمغامرات المتتابعة فى أعالى البحار ، لدرجة أن اعتبرها النقاد أعظم رواية تتخذ من البحر مضمونا ، ويمكن قراءتها على أنها رواية فلسفية تدور حول بحث الانسان عن ذاته ومحاولته تحقيق هذه الذات بكل الوسائل الممكنة ؛ فمطاردة الكابتن أهاب للحوت ليست مجرد مطاردة مثيرة حافلة بالصراعات والكوارث ؛ فهى تمثل صراع الانسان مع قوى الطبيعة الوحشية أو قوى الشر القاهرة ، حتى لو أدى هذا الصراع إلى سحقه نهائيا ؛ ويمكن قراءتها على أنها رواية ميلودرامية زاخرة بغموض البحر ورعبه وصخبه .

ويبدو أن حياة البحر قد ملكت على ميلفيل لبه لدرجة أنه خصص فصولا بأكملها لأساليب صيد الحيتان من خلال خبرته العملية فى هذا المجال . فالسرد الروائى يتوقف تماما فى هذه الفصول الكثيرة . ويبدو أن ميلفيل يريد أن يحيط القارىء بكل تفاصيل العملية الفنية حتى يضعه فى الصورة العامة لروايته . وقد يستمتع المهتمون بحياة البحر بهذه الفصول ، لكن النقد الأدبى لا يعتبرها انجازا فنيا بأية حال .

لكن المستوى الرمزى للرواية يبدو فى قيام الكابتن أهاب بدور الديكتاتور الذى يورد أمته موارد التهلكة من أجل الانتقام من قوة لا قبل له بها . وتمثل السفينة بيكود المجتمع الذى يقع تحت رحمة الديكتاتور المجنون ، على حين يحيط بها البحر من كل جانب ، ولا يرحمها هو الآخر : فالبحر يمثل الحياة التى لا ترحم الضعفاء الذين فقدوا ارادتهم الشخصية ، لذلك يموتون كلهم مع أهاب فى النهاية . أما شخصية الحوت الأبيض موبى ديك فلها من الإيحاءات الرمزية ما يصعب علينا حصره فهو يمكن أن يرمز إلى قوى الشر أو قوى الطبيعة أو حركة المجتمع التى يجب على الانسان أن يدرك معناها ؛ حتى لا يصطدما معا . كانت مأساة أهاب أو ملحمته أنه أصر على الاصطدام بها ظنا منه أنه سيثبت ارادته فى الانتقام منها .

أما رواية هيمنجواى القصيدة « العجوز والبحر » ١٩٥٢ ، فتؤكد النغمة الأساسية التى سيطرت على كل أعماله : فالانسان بدون مقاومة عوامل الفناء والعدم لا وجود حقيقى له . تدور الرواية حول صائد أسماك عجوز من كوبا قضى أربعة وثمانين يوما فى البحر دون

أى صيد ، وفى اليوم الخامس والثمانين يصطاد سمكة عملاقة لا يستطيع قاربه أن يحملها ويعود بها مسافة طويلة إلى الميناء ، فيربطها إلى جوار القارب . وسرعان ما تظهر أسماك القرش تطارد السمكة وتنهش لحمها . ويتصدى لها العجوز لكنه لا يفلح إلا فى قتل بعضها ، إذ أنه فى الليلة الأخيرة فى طريق عودته إلى الميناء تجهز أسماك القرش على صيده ولا تترك منه سوى الرأس الكبير .

انها رحلة الانسان فى هذه الحياة : فهو يخرج منها بخفى حنين . لكنه يكفيه شرف المحاولة والكفاح فى سبيل اثبات وجوده وكيانه ؛ وعلى الانسان أن يعاود المحاولة مهما كانت النتائج المترتبة عليها ، لأن البديل الوحيد لذلك هو أن يستسلم لضربات القدر . وقضية الانسان الكبرى تتمثل فى أنه لا يملك خيارا ثالثا بين هذه الخيارين . وحياة الانسان فى البحر خير تجسيد لاصراره على مواصلة الكفاح ضد كل مظاهر الشر والعنف والقتل التى تريد الفتك به .



٥ - البــراءة

حرص الأدباء على مر العصور على التركيز على الجوهر الانسانى فى مواجهة المتغيرات المحيطة به ورأوا فى البراءة خير معبر عن أصالة هذا الجوهر . لكن المأساة أن هذه البراءة أصبحت مهددة تحت الضغوط السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، بل تحولت ــ فى أحيان كثيرة ــ إلى عقبة فى سبيل تحقيق الانسان لأغراضه المادية ، وتحتم عليه التخلى عن هذه البراءة التى تسلبه كل الأسلحة التى يمكن أن يحارب بها معركته . وتضاعفت المأساة مع وصول حياتنا المعاصرة إلى درجة من التعقيد والتشابك والالتواء جعلت من البراءة نوعا من السذاجة التى يستهجنها الكثيرون .

لكن الأدب كان بالمرصاد دائما لكل الحركات الاجتماعية التى حاولت طمس روح البراءة فى الانسان . ولذلك تصدى لها من خلال التيارات الرومانسية والاتجاهات المثالية ومذاهب الرفض والغضب والعبث التى كانت تظهر وتختفى بدرجات مختلفة وفى مراحل متنوعة . وقد أكدت كل هذه الاتجاهات على أن فقدان الانسان لبراءته لا يعنى سوى ضياع جوهره كانسان .

وفى عصور هوميروس وثيوكريتاس وفيرجيل ودانتى وبوكاتشيو وشكسبير لم تكن البراءة قضية ملحة من قضايا الأدب العالمى . ذلك أن الحياة فى تلك العصور لم تكن بالتعقيد الذى يمكن أن يهدد براءة الانسان . ومع ذلك يمكن تتبعها منذ عصر النهضة . ففى مسرحيات شكسبير الأخيرة والأشعار الرعوية بصفة عامة نجد بدايات الخوف من زحف التعقيد الحضارى على الطبيعة البريئة التى هى ملاذ الانسان من كل ما يكدر صفو حياته ، فيها يجد النقاء والطهارة والصفاء والبراءة والمثالية فى أحلى صورها .

سرت هذه الروح الوليدة الكامنة فى أحشاء الأدب العالمى حتى انفجرت مع عصر الثورة الصناعية على شكل الثورة الرومانسية التى نادت بالعودة إلى الطبيعة ونبذ كل مظاهر التعقيد التى لوثت وجهها الجميل . ولعل ديوان « أغانى البراءة والتجربة » الذى أصدره الشاعر الانجليزى وليم بليك عام ١٧٩٤ كان بمثابة الاعلان الرسمى لهذه الثورة . فقد قسم ديوانه إلى قسمين : أغانى البراءة وأغانى التجربة ، أى عنصران متضادان فى نسق واحد . فالقسم الأول يطلق لحالة البراءة رؤ يا الخيال ، فى حين يظهر القسم الثانى كيف تتحدى الحياة المعقدة تلك الحالة وتفسدها وتحطمها . ذلك أن بليك يرى أن الحياة النشطة

للخيال الخلاق عنده هى الحقيقة الأولى ، والأمر الوحيد الجدير بالعناية ، ولذلك احتقر الفلاسفة التجريبيين الذين يقيمون مناهجهم على المدركات الحسية المادية التى تحطم روح البراءة ، والتى تدفع الانسان إلى الوقوع فى براثن النفاق والانانية والالتواء .

يصور بليك البراءة فى رموز مستمدة من حياة الرعاة تشبه تلك الرموز الواردة فى المزمور الثالث والعشرين من مزامير داود . وهى تبدو متطابقة لأول وهلة مع مفهوم فون وتراهيرن ووردز ورث للطفولة التى تضيع فى الحياة كلما كبر الانسان وفقد براءته . لكن الضياع الذى يقصده بليك أوسع من مجرد ضياع الطفولة بين تيارات الواقع الآخذ فى التعقيد . فالطفولة عنده مقصودة لذاتها باعتبارها رمزا لحالة من حالات الروح التى تواكب أو يجب أن تواكب حياة الانسان بطولها . فهو يرى أن كل الكائنات البشرية قد ولدت من نبع البراءة لكن التجربة الحياتية تحطم فيهم براءتهم وتجعلهم يضلون الطريق فى متاهات جانبية .

وعندما تحطم التجربة حالة البراءة التى تشبه الطفولة فإنها تحل مكانها قوى تحطيم عدة . ولكى يبرز بليك مدى هذا التحطيم يضع فى « أغانى التجربة » قصائد معينة تحمل تناقضات حادة لقصائد أخرى تظهر فى « أغانى البراءة » . ففى قصيدة « أغنية الحاضنة » من القسم الأول مثلا ، يخبرنا كيف يلعب الطفل وكيف يسمح له باللهو حتى تغرب الشمس ويحين موعد النوم . والشاعر يرمز بذلك إلى اللهو البرىء الطليق قبل أن تحطمه القيود الجامدة . لكننا نسمع فى قصيدة « أغنية الحاضنة » فى القسم الثانى ، الجانب الآخر من المشكلة عندما أخذت التجربة طريقها ، ونسمع الصوت الآمر للأطفال بالعودة إلى البيت بعد أن ضاع فى اللهو ربيعهم ونهارهم وشتاؤهم وليلهم . إنه لم يعد صوت الراعية الودود ، إنما صوت العمر الحاسد لسعادة لا مكان له للمشاركة فيها . إنه يرى اللعب مضيعة للوقت ويخبر الأطفال بقسوة أن حياتهم زيف انقضى فى البرودة والظلام .

وفقدان البراءة لابد أن يؤدى إلى ضياع الحب والتعاطف والحنان وغير ذلك من الأحاسيس الانسانية الراقية التى تتحول إلى مجرد قناع للأغراض الدنيئة . فالحب فى عالم البراءة لا يبحث عن متعته الذاتية ولا يحرص عليها ، ولكن القلب فى عالم التجربة يغدو مثل حصاة فى جدول ويتحول الحب إلى رغبة أنانية فى التملك والسيطرة ، ويعيش الأطفال تعساء فى أرض تبدو ـ ظاهريا ـ غنية مثمرة . وبهذا كان ادراك بليك المأسوى للقيود التى تقتل البراءة فى مهدها نابعا من نقده للمجتمع ولكل اتجاه للحضارة المعاصرة له . وهو النهج الذى سار عليه معظم أدباء العالم الباحثين عن البراءة والرافضين لحضارة العصر المادى المعقد .

وكما يقول موريس باورا فى كتابه « الخيال الرومانسى » : إن الحركة الرومانسية قد دعت نفسها بحق « باعثة الدهشة » . ذلك أن كل شعر يعيش على ما يثير من دهشة ومن

متعة الكشف التى تعيد الانسان إلى عالم البراءة . وقد آمن الرومانسيون بأن هذ أمر يمكن أن يتم من خلال ايقاظ الدهشة الفرحة حتى بازاء الأشياء الأليفة . وهذا يعنى أن يعود الشاعر إلى براءته الأولى وبساطته الطبيعية التى شبهها وردزورث وكولردج ببساطة الطفولة . وما يقوله وردزورث ببلاغة شعرية فائقة فى « أغنية الأبدية » إنما يفصح عنه كولردج فى إحدى محاضراته : « الشاعر هو الانسان الذى يحمل بساطة الطفولة إلى قوة الرجولة ، هو الذى يتأمل الأشياء جميعها بدهشة الطفل ونضارته ، بروح لا تطمسها العادة ولا تغلها » .

ولم يستخدم شيللى تلك المقابلة بالطفولة ، لكنه يقول فى كتابه « دفاع عن الشعر » : « إن الشعر يضفى من خلال رؤ يانا الداخلية صورة المألوف الذى يحجب عنا ما فى وجودنا من اعجاز . إنه يجبرنا على الإحساس بهذا الذى ندركه ، وعلى تخيل ذلك الذى نعرف . إنه يعيد خلق الكون بعد أن دمرته فى عقولنا الآثار التى بلدها التكرار » .

وفى عام ١٨٣٠ أظهر جيته اعجابه باستندال وميريميه فقال : « إن المبالغة والتطرف سوف يختفيان بالتدريج لكن سيتبقى فى آخر الأمر هذه الميزة الكبرى : فقد وصلنا إلى جانب الشكل المتحرر إلى مضامين أكثر غنى وتنوعا . ولن يستبعد بعد اليوم موضوع فى هذا العالم كله ، وفى هذه الحياة المتشبعة المعقدة ، باعتباره موضوعا غير شعرى » .

وبرغم أن نوفاليس يعارض كل ما يدافع عنه جيته ، فانه يرى أيضا أن الرومانسية شجعت على المعالجة الشعرية للموضوعات والمضامين التى كانت محرمة من قبل . فهو يرى أن الرومانسية تعنى اضفاء مغزى رفيع على الأشياء المألوفة والقاء مظهر باهر على الأشياء المعتادة ، واسباغ روعة المجهول على ما نصادفه فى كل يوم » .

ومن التجارب التى حرصت الرومانسية على تصويرها ، تجربة الانسان وهو يفقد براءته يوما بعد يوم ، وذلك فى وقفته وحيدا فى مواجهة العالم الذى أحال تقسيم العمل والتخصص إلى جحيم من التعقيد والتشابك والتفتت إلى أجزاء ضئيلة لا يبدو بينها رابط . فالانسان لا يمكن أن يحتفظ ببراءته فى مجتمع يجبره يوميا على بيع نفسه . من هنا حاولت الرومانسية ازالة التناقض بين الانسان والمجتمع ، بين الذات والموضوع عن طريق العودة إلى الفردوس المفقود ، أى إلى عهود البراءة الأولى .

ويبدو أن هذا التركيز على روح البراءة قد أدى إلى ازدهار أدب الأطفال سواء الأدب الذى يدور حول أطفال مثلما فعل تشارلز ديكنز فى « أوليفر تويست » أو « ديفيد كوبرفيلد » ، أو الأدب الذى يكتب خصيصا ليوجه إلى الأطفال مثلما فعل اندرسون والأخوان جريم ولويس كارول . ثم برز الأدب الأمريكى فى ساحة الأدب العالمى ليتغنى بالبراءة فى الشعر والمسرح والرواية من خلال شخصيات الأطفال والصبية التى قل أن نجد لها نظيرا فى الآداب الأخرى .

وكانت قضايا المراهقين من أبرز القضايا التى أثارت اهتمام الأدباء الأمريكيين مثل مارك توين الذى جعل من الصبية أبطالا لرواياته ، وهنرى جيمس الذى قدم دراسة وافية للفتاة المراهقة فى أمريكا تحت عنوان « السن الحرجة » . وقد أوضح أن المراهق الأمريكى يختلف عن المراهق فى البلاد ذات الحضارات العريقة ؛ لأنه يتصرف بحرية وتلقائية أكبر .

والرواية الأمريكية كانت ضمن الأنشطة الأدبية التى سجلت هذه الروح المغرقة فى البراءة والعفوية : فإذا أخذنا رواية « هكلبرى فن » لمارك توين ورواية « حصاد الهشيم » للروائى الأمريكى ج . د . سالينجر الذى كتبها بعد « هكلبرى فن » بحوالى قرن سنجد أن روح البراءة تسود كلتا الروايتين : فالبطل مراهق يتحرك بحرية أمام بانوراما عريضة من المجتمع الأمريكى . يملأ الحياة بالسخرية والضحكات ونقد المجتمع . ويزخر كل منظر بالجدة والانطلاق والمناظر الطبيعية البعيدة عن تعقيدات الحياة فى المدن . بل إن مارك توين وسالينجر حرصا على منح دور الراوى فى الرواية لمراهق صغير يستطيع أن ينظر إلى المجتمع والعالم نظرة تخالف النظرة التقليدية التى كتبت بها الروايات السابقة وخاصة فى أوروبا .

لقد أوضحت البراءة التى تميز بها البطل مدى التعقيد الذى ينجرف إليه المجتمع بفعل التيار العنيف للحضارة المعاصرة ، ولذلك يثور هكلبرى ضد كل شىء يمكن وصفه بالتحضر . كذلك يصف هولدن كولفيد ـ بطل رواية سالينجر ـ بأن كل ما رآه فى عطلة نهاية الأسبوع فى نيويورك كان مزيفا . وليس من قبيل الصدفة أن يستعين روائيان أمريكيان بشخصية المراهق الصغير للقيام بدور الراوى برغم أن قرنا من الزمان يفصل بينهما . فلقد أصبح من معالم الأدب الأمريكى استغلال التناقض بين تلقائية المراهقة وبراءتها وبين تعقيد المجتمع وسطحيته ، وذلك على سبيل النقد والسخرية والفكاهة الجادة . ويكتشف القارىء فى النهاية أن البطل برغم صغر سنه وبساطة خبرته بالحياة أكثر حكمة ودراية بقوانين الطبيعة والحياة من آخر النظريات العلمية والاتجاهات الفكرية التى وصل إليها المجتمع .

وقدم الروائى الأمريكى جيمس فينيمور كوبر فى كل رواياته شخصية بطل الحدود ، الذى يعيش وحيدا من أجل اقامة العدل بين الناس ، وحماية الضعيف وإنقاذ الملهوف . وقد استمد كوبر مقومات هذه الشخصية من روح البراءة والرومانسية ، ومن الحلم الأمريكى الذى يسعى إلى خلق البطل القومى ، والذى وصفه الناقد الأمريكى ر . و . ب . لويس بأنه « آدم أمريكى » ايماء إلى العالم الجديد الذى تجرى ولادته فى أمريكا . وكان كلما مر الوقت بكوبر ، كان بطله ناتى بامبو يصغر فى السن فى الروايات التالية . وقد وصف الروائى الانجليزى د. هـ . لورانس هذا الاتجاه فى دراسته عن « الأدب الأمريكى الكلاسيكى » بقوله : « إنه التحرك من السن الهرم إلى الشباب الذهبى . هذا هو الحلم الأمريكى ، إنه يغير الجلد القديم المتجعد بحيوية شبابية جديدة » .

وقد نادى رائدا الفلسفة الأمريكية إيمرسون وثورو بأن الانسان قادر على استعادة براءته وخلاصه من الاضطراب والفساد عن طريق امتزاجه بروح الطبيعة النقية التى لم تتأثر بتعقيدات الحضارة البشرية : وقد منح هذا الاتجاه روحا مميزة للأدب الأمريكى تجلت فى معظم روايات هيمنجواى وبعض روايات فوكنر . فيتميز أبطال هيمنجواى بإثبات رجولتهم وبحثهم عن الخلاص فى غابات الشمال العظيمة والقيام برحلات الصيد ، والجرى وراء المخاطر ، فى حين تتمثل متعة أيك ماكاسلين ـ بطل رواية « الدب » لوليم فوكنر ـ فى صيد الدببة فى البرارى .

لكن الحضارة المعاصرة لم ترحم هذه الطبيعة من الزحف عليها وتلويثها ، فلقد تلاشت الحدود ،وأوشكت البرارى أن تندثر . ومن هنا كانت المحاولات المستميتة التى يقوم بها الأدباء المعاصرون فى المحافظة على تراث الماضى وروحه النقية البريئة ، والتى سرت فى تجمعات الشباب من الهيبيز ، وأنصار البوب ميوزيك وأفلام الموجة الجديدة ، والمسلسلات التليفزيونية ، فقد أدرك الجميع أن ما تمنحه الحضارة المعاصرة باليمنى لابد أن تأخذ أضعافه باليسرى . لذلك وجبت المحافظة على التوازن بين ضغط الحضارة المعقدة وروح البراءة النقية حتى لا تفقد الحياة البشرية خصائصها الانسانية .

٦ - الجـريمـة

كانت الجريمة من المضامين الرئيسية التى عالجها الأدب العالمى على مر عصوره ابتداء من الجريمة الأولى عندما قتل قابيل أخيه هـابيل وحتى جـرائم الارهاب الـدولى وخطف الطائرات واحتجاز الرهائن فى عصرنا هذا . ولعل الجريمة أو شخصية المجرم كانت تمثل اغراء متجددا للأديب كى يعالجها فنيا ودراميا نظرا لعنصر الإثارة الكامنة فيها ، بالاضافة إلى الأحاسيس الغامضة التى تثيرها كالخوف والعطف والشك والريبة . هناك أيضـا من الجوانب الانسانية ما يستطيع الأديب تجسيده بحكم أنه يعالج مضمون الجريمة من خلال نسيج متشعب ومتشابك من العوامل النفسية والظروف الاجتماعية والخصائص الفيزيقية ، والمبادىء الأخلاقية . فإذا كان الأديب يستفيد من فروع عديدة من العلوم الاجتماعية مثل علم الاجتماع ، وعلم النفس ، والصحة النفسية ، والقانون ، والوراثـة فإنـه يتخطى حدود هذه العلوم بحيث يبدو المجرم فى عمله الأدبى انسانا يعيش مأساة معينـة مرتبـطة بأسباب ونتائج محددة ، وليس مجرد حالة معروضة للدراسة والتحايل .

وقد يقف القانون عاجزا أمام بعض أنواع الجرائم التى لا تدخل فى اختصاصه ، ومن ثم لا تعد جرائم على المستوى الرسمى ولا ينال مرتكبوها العقاب . ولكن الأدب فى هذه الحالة لا يقف مكتوف اليدين بل يستطيع من خلال عمل أدبى ناضج أن يعرى هذا النوع من المجرمين ، وأن يعبىء الرأى العام ضدهم ، الذى قد يصل به الأمر إلى مـطاردتهم بوسائله الخاصة . وقد حاول بعض علماء الاجرام توسيع نطاق تعريف الجريمة ، بإدخال بعض أشكال السلوك المنحرف ذات الدلالة الاجتماعية التى لم تخضع للقانون بعد . بدأت شخصية رجل الأعمال الرأسمالى الناجح فى التحول إلى شخصية انتهازى يعيش على دماء الكادحين ، ويسمح لنفسه بإرتكاب الجرائم من أجل مضاعفة ثروته . ومن هنـا كانت اشارة عالم الجريمة سذرلاند فى كتابه « جرائم الياقة البيضاء » إلى بعض صور السلوك التى يمارسها رجال الأعمال الصناعية والتجارية بـاعتبارهـا صورا انحـرافية من وجهـة النظر الاجتماعية ، وإن كانت لا تشكل من الناحية القانونية جرائم .

وعندما يعالج الأديب مثل هذه الجرائم فإنه يكشف عن أوجه القصور فى التعريف القانونى للجريمة . ولذلك يلجأ بعض البـاحثين إلى استبعاد فكرة التعريف تماما لما قد تثيره من غموض وبالتالى يركزون على وضع تصنيف للمجرمين ، ويرون أن حصر أنماط الجريمة

يمكن أن يعطينا توجيها سوسيولوجيا أكثر منه قانونيا فى دراستها . مع العلم بأن الدول تختلف فيما بينها فى تقييم الأفعال الإجرامية ، بل إن الدولة الواحدة قد تختلف فيها الجرائم من فترة إلى أخرى . فليست هناك نظرة واحدة محددة تجاه مفهوم الجريمة . وهذه النسبية فى النظرة تفسح مجالا واسعا للأديب كى يصول ويجول بين مختلف الصراعات والمواقف والأنماط .

فهناك أديب يركز على طبيعة وشكل ومجال الفعل الاجرامى ، ومن خلال الصراع الدرامى بين المجرم والمجتمع تتجسد أمامنا الظروف الاجتماعية والنفسية للصراع . وهناك أديب يبلور الخصائص الفيزيقية والعوامل الوراثية فى شخصية المجرم من خلال العلاقة بين الجريمة والسلوك الشاذ . وأديب آخر يهتم باجراءات الشرطة والمحاكم متتبعا ممارسة الحكم والمؤثرات الاجتماعية على القضاة والمحلفين . كما تدور بعض الروايات والمسرحيات حول كيفية تدريب مرتكبى الجرائم وتهذيبهم من خلال الاصلاح بالعقاب ، أو حول أسلوب منع جريمة معينة والوقاية منها ، أو حول البناء الاجتماعى والتنظيمى للأجهزة الجنائية والنظم العقابية . . . . الخ .

وعلى الرغم من الاهتمام البالغ الذى يوليه الأدب العالمى لمضمون الجريمة ، فإنه يعالجها كظاهرة فردية شاذة فى مواجهة الكيان الانسانى للمجتمع ، مهما كان هذا المجتمع بدائيا أو متخلفا . فلم يحدث فى أى من المجتمعات المعروفة لدينا أن قام المجرمون بتكوين طبقة أو حتى مجموعة منعزلة خاصة بهم ، بل إن الأعمال الأدبية التى تعرضت لهذا المضمون تؤكد أن الأفراد من جميع القطاعات والطبقات بأى مجتمع يمكن بشكل ما أن يسهموا فى ارتكاب الجرائم . ولذلك فالصراع الدرامى يدور دائما بين المجرم والمجتمع على المستوى الخارجى ، أما على المستوى الداخلى فيدور بين المجرم ونفسه .

وفى الروايات والمسرحيات يبدو مرتكبو الجرائم عادة كبشر يحاولون عن طريقها تحقيق منافع خاصة بهم . وهذه المنافع متعددة الاتجاهات والأهداف ولا يلزم أن يجمع بينها ما يسمى فى علم الجريمة بالهدف أو المطلب المعقول ، حتى أن بعض الجرائم قد تبدو فى بعض الأحيان وكأنها ارتكبت كهدف فى حد ذاتها ، خاصة عندما يتعذر ارجاع أسبابها إلى دوافع معقولة كالكسب أو الانتقام أو الغيرة أو العداء الشخصى أو غير ذلك من الأسباب . وفى الحالات التى لا يكون فيها الدافع مبنيا على سبب معقول يمكن تفسير الدافع إلى الجريمة بأنه حالة من الأزمة النفسية أو المرض العصبى ، مما يشير إلى وجود صراعات داخلية عميقة ذات أثر بالغ فى تكوين شخصية مرتكبى الجرائم .

ويتفق الأديب مع عالم الجريمة فى أن الاعتماد السببى فى الأمور الاجتماعية يعتبر قاعدة تطبق على كل الحالات ، بمعنى أن كل سبب يؤدى إلى نشوء مجموعة من الآثار ، ويكون كل

أثر نتيجة لتفاعل مجموعة من الأحداث والأسباب والظروف . ولكن الأديب يضيف إلى عالم الجريمة الخصوصية التى يضفيها على بطله . ذلك أنه لو اتبع نمطية القاعدة الاجتماعية لفقدت شخصياته انسانيتها وتحولت إلى مجرد حالات مطروحة للدراسة . وهذا الاختلاف بين الأديب وعالم الجريمة قد يرجع إلى أن الأول يبدع بناء متكاملاً بهدف الوصول إلى معنى درامى معين ، بناء يلعب فيه الخيال دورا قياديا ، فى حين يبدأ الثانى من أرض الواقع الراهن فعلا وليس له أن يتخيل الا فى حدود المنهج السببى الذى يطبقه على كل الحالات . فإذا كان من حق الأديب أن يبتكر مقدماته وأسبابه المشكلة لعمله الأدبى ، فإن عالم الجريمة يتقيد بما هو واقع فعلا ، ويرى أن السبب فى جريمة ما لايخرج عن كونه حالة معينة داخلة ضمن اطار ظاهرة الجريمة عموما . وحتى لو بقى السبب على حاله دون تغيير فى عدة أعمال أدبية ، فإن النتائج لابد أن تختلف مع تغير الحالات مثلما يحدث تماما فى اختلاف تصرف الأفراد المختلفين كل على حدة برغم تعرضهم جميعا لسبب واحد . فإذا كان تصنيف المجرمين فى علم الجريمة يحيلهم إلى مجرد حالات متشابهة ، فإن الأدب يؤكد أنهم مختلفون اختلاف بصمات الأصابع ، مثلهم فى ذلك مثل كل البشر .

وغالبا ما يمزج الأديب بين المجرم والمجتمع لدرجة أننا لا نكاد نميز بين الجانى والمجنى عليه . بل إن بعض الأدباء يتعاطف مع بطله الذى دمغه المجتمع بالإجرام لدرجة أنه يوجه التهمة إلى المجتمع نفسه . فالسبب فى وقوع الجرائم يكون فى النهاية نتيجة لما تحدثه القوانين الجارى تطبيقها داخل المجتمع ، بمعنى أن أسباب الظواهر الاجتماعية(ومن بينها ظاهرة الجريمة) ليست أكثر من الصورة المكررة التى يجب أن نتحول من الفرد إلى المجموع كى نحيط بأبعادها الحقيقية . إن التصرف العارض فى السلوك الانسانى يخضع دائما للقانون الذى تسير بمقتضاه حياة المجموع .

والأديب الناضج يأخذ فى اعتباره التفاعلات البالغة التعقيد بين النواحى الاجتماعية والنواحى البيولوجية التى لها دورها فى تشكيل سلوك فرد معين . وعند القيام بتجديد هذا التعامل يجب ألا يغفل المفهوم المتعلق بتفرد الانسان أو بانسانية الفرد ، وهذا المفهوم يرفض التعارض بين الناحيتين الاجتماعية والبيولوجية فيما يتعلق بتطور الانسان وارتقائه . فالانسان كائن اجتماعى حى ، وهو اجتماعى بسبب ماله من طبيعة اجتماعية ، كما أنه كائن حى بسبب أن الأعضاء البشرية الحاملة له مخلوقة حية هكذا ، ولكل إنسان فرديته المحددة ، وتتميز فردية كل شخص فى ميوله الطبيعية وفى قدراته العقلية كما أن المحتوى الكلى لذاتيته الواعية ، أو قل وجهة نظره وحكمه على الأمور وأفكاره لها أيضا فرديتها وطابعها المميز ، وبرغم ما قد يكون من تشابه فيها بين العديد من الأفراد فإن كل فرد يحتفظ فى النهاية بقدر من العنصر الشخصى منها . كما أن حاجات كل شخص ومطالبه هى من الأمور الفردية . ومن هنا كانت الشخصية المتميزة التى يتمتع بها أى عمل أدبى مهما اشترك

مع أعمال أخرى فى معالجة الظاهرة نفسها .

ينطبق هذا المفهوم على كل الجرائم التى اتخذت منها الروايات والمسرحيات مضمونا لها . حتى فى المسرحيات الاغريقية المبكرة والتى كانت ترجع ارتكاب الجريمة إلى قدر خارج عن إرادة الانسان ، يمكن تطبيق هذا المفهوم الاجتماعى والبيولوجى والسيكلوجى على جريمة مثل تلك التى ارتكبها أوديب عندما قتل أباه وتزوج من أمه دون أن يدرى . فالفارق الوحيد بين المفهوم القدرى القديم والمفهوم العلمى الحديث أن القدر انتقل من خارج الانسان إلى داخله . وما ينطبق على أوديب ينطبق بالقدر نفسه على طابور الأبطال التراجيديين الذين جاءوا بعده وتورطوا فى جرائم أجبروا على ارتكابها ، واضطروا إلى التكفير عنها فيما بعد .

ومن الأمور البالغة الأهمية بالنسبة للأديب أن يحدد بدقة فى شخصية بطله العلاقة بين ما هو اجتماعى وبين ما هو بيولوجى ، وذلك إذا أراد أن تكون أحداثه ومواقفه متكاملة مترابطة ومؤدية بأسلوب منطقى متماسك إلى بلورة أسباب لجوء الشخصية للجريمة فى سلوكها . فإذا كان الانسان قد فطر على طبيعة معينة ومزاج محدد ، فإن المجتمع من خلال مؤسساته الاجتماعية يعمل على تشكيل طباع الأفراد واثارة الحوافز والقيم التى من شأنها بث أكبر قدر ممكن من التوافق بينهم وبين الظروف المعيشية التى تنتمى اليها جماعاتهم .

ومن المبادىء المهمة التى توصل اليها الأديب فى مجال الجريمة ، أن القضاء على المجرم لا يعنى القضاء على الجريمة . فطالما أن ظروف المجتمع المولدة للجريمة موجودة ، فإنه إذا أزيل مجرم ما ، فلابد أن يحل محله آخر . فمن السهل وجود هذا البديل طالما أن الظروف واحدة . ولذلك تبدو الجريمة فى الأعمال الأدبية مضمونا مركبا ونسيجا معقدا متشابكا يحتوى المجرم والمجتمع والعصر فى موقف واحد ، وذلك على النقيض من علم الجريمة الذى يلجأ إلى التحليل والتصنيف والتبويب بدلا من التركيب والتجسيد والتشابك هذا وأن كان الأديب يستفيد فى معالجة موضوعه بكل الانجازات والاكتشافات التى سبقه اليها علماء النفس والاجتماع والجريمة .

أما الرواية البوليسية التى اكتسبت شعبية ساحقة بين القراء منذ حوالى قرن ونصف ، فقد كانت تهدف إلى التسلية والاثارة خاصة فى روايات ادجار آلان بو الذى أرسى تقاليدها برواية « قتلة شارع المشرحة » عام ١٨٤١ ، وهى التقاليد التى تتمثل فى الجريمة الكاملة التى لايترك فيها المجرم أى أثر يدل عليه ، والمتهم البرىء الذى تتجه آليه كل الشبهات فى اتفاق عجيب ، والمخبر الذى لايترك شاردة ولا واردة حتى يكشف سر الجريمة ، والراوى الذى عادة ما يكون مساعد المخبر الذى يبدى اعجابه الشديد به من وقت لآخر ، والشبهة التى تبدو شبهة مؤكدة فى البداية لكن عند انتهاء التحقيق تتلاشى تماما .

وقد سار آرثر كونان دويل على نهج ادجار بو وتفوق فيه منذ روايته الأولى « تشريح اللون القرمزى » عام ١٨٨٧ ، وابتداعه لشخصية المخبر المشهور شيرلوك هولمز ومساعده دكتور واتسون . ثم دخل الميدان جابورو وجاستون ليروكس وموريس لبلان الذى ذاع صيته بفضل شخصيته الشهيرة أرسين لوبين . ثم جاءت أجاثا كريستى لتستفيد من انجازات علم النفس فى تحليل دوافع المجرم ، ولتدخل الرواية البوليسية فى تراث أدب الجريمة الذى لا يقتصر على الاثارة والتشويق فحسب .



٧ - الجنس

الجنس من المضامين الأدبية الحساسة والشائكة التى أثارت جدلا واسعا وخلافا عميقا بطول تاريخ الأدب العالمى . فلم يكن من الممكن تجاهله بحكم أنه من الدوافع الأساسية المحركة للسلوك الانسانى ، وفى الوقت نفسه لم يكن من الممكن تناوله دون حساسيات اجتماعية وتاريخية ونفسية تتراوح بين الحرية التامة والتحريم المطلق طبقا لنوعية المرحلة الحضارية وروح العصر . ونظرا لارتباط الجنس المباشر بالقضايا الأخلاقية والقيم الاجتماعية ، فقد أصبح موقف الأديب الذى يتخذ منه مضمونا أساسيا لأعماله ، موقفا صعبا وحرجا ، وخاصة إذا كان مجتمعه يعتبر أية معالجة لهذا المضمون نوعا من الإباحية أو الدعارة الفكرية أو ما اصطلح النقاد على تسميته بالبورنوجرافية .

ولفظ « بورنى » فى اللغة اليونانية القديمة معناه بغى ، فى حين يعنى لفظ « جرافى » يكتب . وبذلك تعنى كلمة « بورنوجرافيا » الكتابة التى يقصد بها اثارة الغرائز الجنسية بطريقة ارادية مقصودة كالتمادى فى وصف العلاقات والاتصالات الخفية بين الجنسين ، ولا هدف من وراء هذه الكتابات سوى تصيد أكبر عدد ممكن من القراء ، والمراهقين بصفة خاصة . وبذلك تعتبر البورنوجرافيا نوعا من الانتاج الأدبى فى أحط درجاته .

من هنا كانت حتمية وضع حد فاصل بين أدب الفحشاء ، والأدب الرفيع حينما يتناول العلاقات الجنسية بموضوعية علمية ورقى أدبى وفنى ، وذلك بالرغم من صعوبة هذه المهمة التى تتحكم فيها النظرة النسبية التى تختلف من أديب لآخر ، ومن قارىء لآخر ، ومن عصر لآخر ، ومن مجتمع لآخر . فما قد يعتبره أحدهم انحلالا جنسيا داعرا ، قد يراه آخر مجرد نكتة ساذجة سخيفة لا تثير مجرد اهتمامه العابر . ومع ذلك يمكن وضع هذا الحد الفاصل عن طريق تحديد الهدف الذى يسعى اليه الأديب بقدر الامكان . فإذا كان هدفه تعميق معرفة الانسان بحياته الخاصة والسرية وتنوير عقله ووجدانه فيما يتصل بهذا الموضوع الحرج الغامض ، فلابد أن نضع هذا الأديب فى مصاف الأدباء الذين أضافوا أبعادا جديدة إلى الأدب الانسانى . أما إذا كان هدفه مجرد الاثارة المفتعلة والتسلية الرخيصة ، فإنه فى هذه الحالة لا يختلف كثيرا عن القواد الذى يكسب قوته باستدراج الزبائن إلى بيوت المتعة المحرمة .

ويوضح لنا تاريخ الفن أن الفن التشكيلى كان أكثر حظا من الأدب عندما عالج نفس المضمون وتناول الجسم الانسانى من كل زواياه ، عاريا ومكسوا ، يصور وينحت ، ما تخيله عن آلهة اليونان وحورياتها التى يطاردها الاله بان وزبانيته ، ومغامرات كبير الآلهة زيوس الذى كانت حياته سلسلة خيانات لزوجته هيرا مع نساء البشر ، يدخل عليهن فى شكل من الأشكال ، فهو ذكر بجع مرة ، وثور مرة أخرى ، ومطر من النقود الذهبية مرة ثالثة . هكذا كان يتسلل إلى خدر معشوقاته من البشر ، أو يقابلهن فى الغاب وحول ماء الغدير متنكرا ، وقد بلغ به الخداع أن يتقمص شخصية الزوج فى بعض الأحيان .

كل هذه الصور والتماثيل أنتجها الفن التشكيلى بلا أدنى شبهة أو ايحاء بالتردى فى مهاوى الرذيلة التى لا يتمتع بها سوى الخيال المراهق السقيم . والموقف نفسه نجده فى الأدب العالمى الذى يقدم لنا نماذج شبيهة بما صوره المصورون ونحته النحاتون ، لكن مصيبة الأدب فى لسانه الذى ينطق بما ينطقه الناس فى حياتهم اليومية . فالأدب لا يستخدم اللون أو الخط أو الكتلة فى التعبير عن مضمونه ، بل يستخدم نفس الألفاظ التى يتعامل بها الناس وقد يلزمه صدق الوصف وأمانة السرد بأن يضع على ألسنة أشخاصه ألفاظا مما لا يقال إلا خلف الأستار فى صراحة العشاق ، وتأجج العاطفة . فاللفظ المكتوب أقرب إلى الزلل المسجل على الورق ، واثارة مكامن الاحساسات الجنسية بانواع من الايحاء والتصوير بالكلمة . وحين يحرص الكاتب على دقة التحليل النفسى ، ووصف الانفعالات التى تجتاح النفس البشرية فى صمت وسرية وغموض فإن من الصعب عليه أن يعزل فى مخيلة القارىء الفعل ذاته عن الايحاء به ، حتى لو اكتفى بالاشارة الخفيفة والتورية والتمويه . ولعل الوسيلة الوحيدة لتجنب هذا المأزق تكمن فى التركيز على روعة التعبير الفنى الذى يتعامل مع الفكر والوجدان ويمنحها السيادة على الغريزة الحيوانية .

وإذا تتبعنا مضمون الجنس فى الأعمال الأدبية المبكرة فسنجد مثلا منظرا من ملحمة « الأوديسا » يصف فيه هوميروس كيف أحكم الاله هيفستوس أحبولاته حول خدر زوجته الالهة أفروديت ، وضبطها مع عشيقها اله الحرب آريس . ثم دعا الآلهة ليشهدوا على فجورها . ومع أن المنظر كان مأساة بالنسبة للزوج ، فقد كان عند مجمع الآلهة سبيلا إلى التندر والتغامز . ومال إله على زميل له يسأله رأيه فى هذا المشهد فأجاب : « ما أحب إلى أن أضبط فى أحضان فينوس حتى لو تعرضت لسخرية الزملاء ! » لكن قدرة هوميروس على جمال الوصف وايقاع الشعر قد نأت بالموقف كله عن التركيز على الصورة الفاحشة لإله الحرب متلبسا .

والأديب الذى يعالج الجنس لا يخشى النقاد الناضجين المتنورين . فهم يحاسبونه على أسلوبه ، وقوة بنائه الدرامى وروعة خياله ، وفى الوقت نفسه يغتفرون له بل يحبذون تعمقه

وصف العلاقات الانسانية ، حسيا وروحيا ، إذا لم يكن من ذلك بد فى سبيل الحقيقة وصدق التعبير الفنى . لكن الأديب يخشى المسئولين عن تنظيم المجتمع ، وخاصة الذين يحرصون منهم على التفكير البيروقراطى الضيق والتمسك بالتقاليد التى لا تقبل الجديد . فهم أقل استعداداً للمغفرة وأكثر تحفزا لادانة الكاتب إذا تعدى الحدود فى وصفه وسرده . وقد شهد تاريخ الأدب العالمى محاكمات شهيرة لأدباء ومفكرين وناشرين ! انتهى بعضها بالادانة ومصادرة الكتاب ، فى حالة التأكد من سعيه إلى افساد الأخلاق وأنه ليس من الأدب فى شىء ، بل هو من صميم البورنوجرافيا .

لكن احتمال الخلط بين الغث والسمين ، بين الرخيص والجاد كان قائما بصفة مستمرة فى هذا المجال . ففى حمية الدفاع عن القيم والأخلاق فى مواجهة الأعمال البورنوجرافية ، وقع ظلم فادح على الأعمال الجادة الموضوعية التى تعالج الجنس بمبضع الجراح . حدث هذا فى القرن الماضى عندما قدم جوستاف فلوبير للمحاكمة على روايته العظيمة « مدام بوفارى » عندما جسد فى شخصية بطلته إيما ما الذى يمكن أن يفعله الفراغ والملل واللا معنى فى حياة المرأة . وكانت محاكمة فلوبير وناشره على أساس تعديها الصارخ على الأخلاق والدين لكن نتيجة المحاكمة كانت فى صالح الرواية والروائى والناشر عندما صدر الحكم بالبراءة لحسن حظ فلوبير الذى واجه قضاة متنورين يدركون الفرق بين الأدب الموضوعى الصريح والأدب الرخيص المكشوف ، وخاصة أن الرواية كانت تتمتع ببناء درامى متماسك قل أن نجد نظيره فى روايات أخرى كثيرة . وكانت المحاكمة السبب فى الشهرة الكاسحة التى اكتسبها فلوبير لدرجة أنه ظهر مذهب فكرى جديد عرف باسم « البوفارية » نسبة لبوفارى جعل كثيرات من نساء فرنسا يقلدن إيما بوفارى فى المظهر الاجتماعى على أقل تقدير .

والغريب أنه فى الوقت الذى نجد فيه قضاه مستنيرين من أمثال الذين حاكموا فلوبير نجد نقادا فى منتهى الانحياز والتعصب وضيق الأفق من أمثال ماكس نوردو الذى كتب عدة كتب نقدية منها « الأكاذيب المتعارف عليها بين أهل الحضارة » و« المتناقضات » ، و« الانحلال » وهى كتب ذاعت فى أوروبا الغربية فى مستدار القرن الماضى وأوائل الحالى ، وترجمت من الألمانية إلى الانجليزية والفرنسية . وكان أشهرها كتاب « الانحلال » الذى هاجم فيه نوردو مجموعة من الكتاب والفنانين اللامعين فى زمانه ، بأسلوب غاية فى العنف ، بلغ فيه حدود الاساءة والتحقير مع سخرية ألمانية ثقيلة الظل . يقول نوردو فى اهداء كتابه إلى تشيزارى لومبروزو أستاذ الأمراض النفسية والطب الشرعى بجامعة تورينو :

« هناك مجال واسع لم تطرقه أنت ولا تلاميذك ، وهو مجال الفن والأدب . فالمنحلون عقليا ليسوا دائما مجرمين وعاهرات وفوضويين ولا مجانين صرفا ، بل هم فى الغالب من أهل

الأدب والفن . وبعض هؤلاء المنحلين فى الأدب والموسيقى والتصوير قد تقدموا الصفوف فى السنوات الأخيرة بدرجة غير عادية ، بحيث قدرهم عدد كبير من المعجبين بهم ، إذ يعتبرونهم مبدعين لفن جديد ، ورسلا للقرون المقبلة .

لقد قمت ببحث الاتجاهات المعاصرة فى الفن والأدب محتذيا طريقتك بقدر الامكان ، لأثبت أن تلك الاتجاهات ترتد فى منبعها إلى انحلال اصحابها ، وأن حماس المعجبين بها هوس بظواهر تدل على انحلال خلقى وخبال جنسى وجنون مطبق » .

ثم ختم نوردو كتابه بحديث طويل عن القرن العشرين وتوقعاته بالنسبة لأمراض الاباحية والانحلال المتفشية بين الأدباء والفنانين فيقول :

« نختم تجوالنا الطويل المحزن خلال المستشفى ــ وانه لكذلك ــ فإذا لم يكن يشمل العالم المتحضر بأسره ، فهو على كل حال عالم الطبقة العليا من سكان المدن الكبرى .

سجلنا ملاحظاتنا عن ظواهر الانحلال والهستيريا كما تتجسد فى فنون زماننا وشعره وفلسفته ، وشاهدنا الاختلال العقلى الذى أصيب به المجتمع الحديث ، وكيف تجلى فى أشكاله المتعددة : الغيبية ونعنى بها التعبير عن العجز فى ملكات التنبية والتركيز ، ووضوح الفكر ، وعدم القدرة على التحكم فى المشاعر ، ومرد ذلك ضعف المراكز العليا فى المخ . والايجومانيا ، وسببها خطأ أعصاب الاحساس فى التوصيل ، وتبلد مراكز الادراك والملاحظة واختلال الفطرة . ثم الواقعية الكاذبة الناجمة عن نظريات مشوشة فى علم الجمال ، ومظهرها التشاؤم والتمادى فى الأفكار الشهوانية والصور الجنسية . وفى أخطر وسائل التعبير دنسا وسوقية » .

ولم يكن ماكس نوردو بهذا يدرك أنه لاحد للفن والأدب سوى القانون العام الذى يحمى من الانحلال والفحشاء والبذاءة والسب العلنى . أما ما تعدى ذلك فهو حجر على حرية الرأى وانطلاق التعبير وطاقة الابداع الفنى . ومن الواضح أن الأديب البورنوجرافى يدرك هذه المفاهيم جيدا ، ويعرف مقدما مغبة عمله وخطر بضاعته ، ولذلك يلجأ إلى وسائل النشر الملتوية والتوزيع المستتر ، مثله فى ذلك مثل مهربى المخدرات والقوادين تماما . ولكن يبدو أن الارهاب الفكرى الذى مارسه بعض النقاد من أمثال ماكس نوردو قد جعل روائيا انجليزيا كبيرا مثل د. هـ . لورانس يدرك مغبة تأليفه لرواية « عشيق الليدى تشاترلى » على الرغم من أنه كان أبعد الروائيين عن البورنوجرافيا . فقد أراد فى هذه الرواية أن يبلغ أبعد مدى للصراحة فى معالجة موضوع العلاقات بين الرجال والنساء معالجة اجتماعية سيكلوجية عميقة فلم يتردد لحظة فى متابعة الليدى وعشيقها حارس زوجها فى رحلات الصيد « لا عند باب غرفة النوم بل حتى الفراش حتى يبقى القارىء ملازما لهما »

على حد قول ممثل النيابة فى القضية التى رفعت فى الستينيات من القرن الحالى ضد دار بنجوين للنشر التى قامت بطبع الرواية .

ولم يحاول لورانس طبع الكتاب فى انجلترا . فقد مات عام ١٩٣٠ ولكن بعد أن ذاع صيت الرواية فى أنحاء العالم ، وقامت الجامعات بتدريسها وأشاد النقاد وأساتذة الأدب بصراحة لورانس وشجاعته ، وأصروا على تبرئته من تهمة البورنوجرافيا بالنظر إلى هدفه الاجتماعى والسيكلوجى الجاد . إنه يحض على ضرورة اكتمال علاقات الجنس جسما وروحا ، وعلى تنشئة الشباب ليصحبوا رجالا ناضجين يتحملون تبعاتهم فى الحياة على أساس العناية بقواهم الجثمانية والعاطفية . فالمجتمع التقليدى يجبر الشباب على اعتبار الجنس من الأمور المخجلة ، أو على الأقل التافهة ، لذلك يلجأون إلى الاتصالات العاجلة العابرة فى خفية . ولورانس ينعى على العلاقات الجنسية عدم مسئوليتها ، ولذلك قدم روايته لأجيال الشباب حتى يتعمقوا التفكير فى هذا الموضوع الحيوى الخطير .

ظلت الرواية ممنوعة من النشر ثلاثين عاما بعد وفاة مؤلفها . وفى الستينيات عندما تم تعديل بعض نصوص قانون النشر فى بريطانيا قامت دار بنجوين للنشر بطبع مائتى ألف نسخة منها ، واستعدت لتوزيعها بابلاغ بوليس سكوتلانديارد بالأمر ، فقد تسلم البوليس اثنتى عشرة نسخة كانت بمثابة جسم الجريمة فى تقديم مدير عام بنجوين للمحاكمة فى أولد بيلى أمام قاض واحد ودستة من المحلفين المختارين كالعادة من أوساط الناس ، المعروفين بالنزاهة والاستقامة دون نظر إلى ثقافتهم أو إلى صلاتهم بأدب رفيع أو رخيص . وكانت قضية ترددت أصداؤها فى العالم وانتهت بالبراءة وخروج الرواية إلى السوق وتخاطفتها الجماهير بين يوم وليلة .

وهكذا أثبت القضاة والمحلفون فى قضيتى فلوبير ولورانس أن وعيهم الفنى والحضارى والفكرى يمكن أن يرتفع كثيرا فوق مستويات النقاد من أمثال ماكس نوردو . إن الأدب فن له كامل الحرية فى التعبير ، إذا كانت الحرية تؤتى ثمارها فى القاء الأضواء الفنية الموضوعية على السلبيات التى تعتور السلوك الانسانى والاجتماعى . ولم يقل أحد من النقاد الموضوعيين أن الاصلاح عن طريق الأدب يكون بالخطابة وإزجاء الحكم والنصائح والمواعظ وإنما يكون بابداع الأعمال الانسانية الناضجة أولا وأخيرا . أما إذا اتضح أن الكاتب يطرق الموضوعات الشائكة للتشويق ، ويسلك طريق الذيوع والنجاح الجماهيرى بالدعارة الأدبية ، فإن ما يكتبه يجب أن يدرج تحت بند البورنوجرافيا ويحاسب عليه حسابا عسيرا .

وإذا كانت اكتشافات فرويد فى علم النفس قد ركزت الأضواء الساطعة على الجنس كمضمون فنى وأدبى منذ أواخر القرن الماضى ، فإن فرويد فى واقع الأمر لم يأت بما هو جديد

تماما ، بل اكتشف أو عرف بما هو موجود فعلا . فالكلاسيكية الاغريقية أعربت عن وجهة نظرها في الجنس بملاحمها الشعرية وأعمالها التشكيلية كما سبق أن قلنا . كذلك تميز الأدب اللاتيني بتصوير القسوة والعنف والسادية في الجنس ، ثم ظهرت الاباحية لتعكس واقع التدهور والسقوط الذي كان يعاني منه المجتمع الروماني .

وفي نهاية العصور الوسطى برز مضمون الجنس على سطح الحياة الأدبية وبدأ يتحدى الرقابة التي فرضتها السلطات الكنسية . ومن أبرز الأعمال التي اتخذت من الجنس الصريح مضمونا لها قصص « ديكاميرون » التي كتبها بوكاتشيو في القرن الرابع عشر .

وبعد حركة الاصلاح في أوروبا تأرجحت قضية أدب الجنس بين الرقابة وعدم الرقابة ، وتلا ذلك ظهور فئة جديدة وجدت في جو الحرية النامية فرصة الاستغلال التجاري للأدب البورنوجرافي ، ومهدت الجو لانتشار الكتب والترجمات التي شاعت سرا فيما بعد في عصر الملكة فيكتوريا الذي ظهرت فيه أول ترجمة انجليزية لـ « كاما سوترا » أسطورة الهندوس في فنون الجنس وكتابهم الفاضح ، وفي الوقت نفسه كانت « مذكرات كازانوفا » توزع في الخفاء ، كما نشر السير/ريتشارد بيرتون كتابه « الحديقة المعطرة » .

وشهد النصف الثاني من القرن الحالي موجة عارمة من الأدب البورنوجرافي وخاصة في أعقاب الحرب العالمية الثانية . ففي عام ١٩٥٤ ظهر كتاب « بئر الوحدة » وعام ١٩٦٤ « مذاكرات فاني هيل » ، وعام ١٩٦٧ كتاب « آخر طريق من بروكلين » ثم جاءت مسرحية « أوه كلكتا » التي اعتبرها الكثيرون حملة انتهازية ضد القيم والأخلاق . ومع عرض الفيلم الأمريكي « وادي العرائس » ثم سلسلة أفلام « ايمانويل » و« التانجو الأخير في باريس » بدأت تظهر روح الاشمئزاز عند الكثيرين الذين تنبهوا إلى خطورة الاباحية التي تعتبر استغلالا بشعا للحرية الثقافية ، وموجة عاتية تحاول السيطرة على العقلية الحديثة . كما أن الأفراد الذين لا يدركون خطورتها مهددون بتحطيم حياتهم العائلية والقضاء على معنى الحب وقيمته الروحية والمعنوية .

وهكذا لن تهدأ أوار الحرب بين أنصار الأدب الرفيع والفكر الجاد اللذين يجسدان ويبلوران الجنس كطاقة دافعة بناءة يتحتم على الانسان استخدامها فيما هو خيره وتقدمه ، وبين أنصار الأدب الرخيص الذي يداعب غرائز القارىء ويثيرها اثارة هي للمرض أقرب . وهذه الحرب في حقيقتها حرب بين الأصالة والزيف ، بين الحضارة والتخلف ، بين النضوج والمراهقة ، بين الفن الراقي والاستغلال التجاري . وهي حرب وان كان الرواد الأصلاء يدفعون ثمنها في بعض الأحيان ، إلا أنهم أثبتوا قدرتهم على كشف الزيف والتخلف والاستغلال التجاري من خلال أعمالهم الأصيلة التي صمدت لاختبار الزمن ، فالأدب ـ لحسن الحظ ـ تكمن في داخله قوة تصحيحية قادرة على تعديل مساره مهما دخل في متاهات جانبية ، أو حلقات مفرغة ، أو طرق مسدودة .

٨ - الجنون

يقول الناقد ايريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما » إن كل شكل من أشكال الدراما له علاقته الخاصة بالجنون . فإذا كانت الدراما تعنى بالمواقف القصوى ، فإن الموقف الأقصى لدى البشر ـ فيما عدا الموت ـ هو ذلك الحد الذى ينطفىء عنده نور العقل . ولعل من أشهر المسرحيات التى بلورت هذا الحد هى « أندروماك » لراسين و« الأشباح » لإبسن . ونظرا لأن أنواع الجنون ودرجاته تختلف باختلاف الظروف والمواقف والأشخاص فقد وجد الأدب العالمى مضمونا خصبا فى الجنون منذ عهد الاغريق الذين وجدوا فيه اطارا متعدد الدلالات والظلال ليحيطوا به مآسيهم حتى تحتفظ بحميتها وسخونتها وأحاسيسها المثيرة . إنه لا يعنى فقدان العقل بمفهومه التقليدى ، وإنما يقصد به الأوضاع القدرية الغريبة التى تجد الشخصيات نفسها وقد تورطت فيها بحيث تدفعها إلى أفكار وسلوكيات لا تمت للمنطق العقلى بصلة . وغالبا ما كان الجنون لعنة تصبها الآلهة على رأس البطل التراجيدى الذى يحاول التصدى لها ، وخاصة عندما تتجمع الصدف الجنونية كى تشكل لغزا يعجز عقل البطل عن حله . مثلا نجد أوديب فى مسرحية سوفوكليس يتحدد مصيره كله بعد أن يبلغ المكان الخطأ فى الساعة الخطأ ليلتقى هناك بالرجل الخطأ .

ويبدو أن الآلهة كانت تعاقب الأبطال التراجيديين لما تعتبره خطيئة الكبرياء أو « الهوبريس » التى يقعون فى براثنها . وهذه الخطيئة لم تكن مجرد اعتزاز البطل بكيانه وكرامته وفكره ومنطقه فى نظر الآلهة ، بل كانت نوعا من جنون العظمة إذا جاز لنا أن نستخدم الاصطلاح السيكلوجى الحديث . ونظرا لأن العظمة هى من صميم وجود الآلهة فإن محاولة البطل المأسوى الحصول عليها هى نوع من الجنون الذى يصور للبشر قدرتهم على تقليد الآلهة . ومن هنا كان العقاب المأسوى الذى ينزل بالبشر عندما يحاولون التشبه بالآلهة . وهذا ما حدث مثلا لبروميثياس عندما حاول سرقة مفتاح المعرفة كى يتساوى البشر بالآلهة ويحصلون على علم الآلهة فقد ربطت الآلهة بروميثياس فوق صخرة وتركته للطيور الجوارح تنهش قلبه وكبده .

أما الجنون فى مآسى شكسبير فيبرز من خلال تنويعات أخرى أكثر تشابكا وتعقيدا فإذا كان أبطاله يملكون قدرة فائقة على المعاناة والتحمل ، وهى قدرة تتجلى دائما كلما زادت معاناتهم وضاق عليهم الخناق ، فإنهم يصلون إلى فهم أعمق وادراك أشمل للحياة ، لكن هذه القدرة الفائقة ترتبط دائما بنزعة إلى الجنون . وقد يبدو هذا المفهوم متناقضا لأن الجنون

يعنى ضياع السيطرة على العقل والجسم معا فى حين يبدو البطل الشكسبيرى قادرا على ادراك العالم ادراكا شاملا وعميقا بعد مروره بمراحل المعاناة المتصاعدة . ومع ذلك من السهل تتبع أعراض الجنون المتنوعة المختلفة على الأبطال المأسويين عند شكسبير ، فمثلا يصاب هاملت بما يشبه الجنون أو تصنع الجنون بعد طول معاناة وصراع نفسيين ، وبعد طول تأمل فى فكرة الانتقام وكيفية اخراجها إلى حيز التنفيذ . لكن فكرة الجنون المسيطرة على هاملت لا تفقده القدرة على الادراك والوعى ، بل تعمق هذه القدرة وتضاعف من حدتها ، لدرجة أنه يدفع بولونيوس إلى القول :

« كم تحمل اجاباته أحيانا من عميق المعانى !
تلك فضيلة غالبا ما تصاحب الجنون
فلا يمكن للعقل والمنطق أن يلداها بمثل هذا العمق » .

كذلك يصل الملك لير فى معاناته إلى الجنون الحقيقى ، لكنه يصبح أكثر ادراكا للشر الذى يسيطر على العالم وظلم البشر وزيفهم من ذى قبل عندما كان عاقلا بالمفهوم التقليدى . ومن خلال هذه المفارقة يصل شكسبير إلى توليد الحكمة من الجنون . وهذا ما يعبر عنه ادجار بأسلوب مباشر حين يقول معقبا على حديث لير وهذيانه المجنون : « يا لها من حكمة كامنة فى الجنون » مما يذكرنا بالمثل العربى الذى يقول : « خذوا الحكمة من أفواه المجانين » كذلك تنتاب عطيل نوبات من الهذيان عندما يصل إلى أعلى الوعى بالشر الذى يرتكبه . أى أن البطل التراجيدى عند شكسبير يمر بخبرة الجنون بشكل أو بآخر . وهى خبرة عميقة عنيفة شاملة بحيث تحتوى فى نهاية الأمر التجربة الانسانية بصفة عامة والتطهير الكامل للنفس البشرية ، ذلك أن الجنون بكل المعاناة والآلام المصاحبةله تصل بالبطل إلى قمة التطهر .

ويبدو أن ربط شكسبير الحكمة بالجنون يرجع إلى اعتقاده بأن الجنون يعرى الانسان من كل مظاهر النفاق والرياء والزيف الاجتماعى وكل ما من شأنه أن يمنعه من قول الحق والحقيقة . ولا شك أن الحق والحكمة هما وجهان لعملة واحدة . وعندما يصبح الجنون عند البطل التراجيدى فى مسرح شكسبير طريقا للحكمة ، فإن العقل لابد أن يتخلى عن بعض من غروره لأن الانسانية — كما يقول الناقد ليتش فى كتابه عن « التراجيديا الشكسبيرية » — تستطيع أن تثبت وجودها من خلال قدرتها على المعاناة ، وعلى ادراك معنى هذه المعاناة .

يتجلى هذا المفهوم فى رواية « الأبله » للروائى الروسى دوستيوفسكى ، والتى تدور حول بطل عجيب هو الأمير ميشكين . إنه شاب طيب القلب مصاب بداء الصرع الذى كان يعالج منه فى احدى المصحات السويسرية ثم عاد إلى بلاده دون أن يتم الشفاء . وهو فى وداعته وخجله صريح صراحة الأطفال ، ذلك أن دوستيوفسكى نفسه حدد غرضه من

تأليف هذه الرواية بأنه « تصوير روح جميلة حقاً » فقد جسد فى بطله كل عناصر البراءة والسذاجة والنقاء والعفوية والتلقائية فى مواجهة مجتمع يفتقر إلى كل هذه العناصر وغيرها ، مما جعله ينظر اليه كمجنون يهذى بأقوال لا معنى لها ، ويأتى تصرفات لا تصدر إلا ممن فقدوا عقولهم . وكأن الحكمة والتعقل قد أصبحا مرادفين للنفاق والزيف والرياء والخداع والكذب . لذلك لم يعرف مويشكين كيف يسلك فى المجتمع وكيف يتعامل مع الناس الذين كثيرا ما تساءلوا عن فائدته فى الدنيا .

لكن مويشكين فى كلامه البسيط الواضح المباشر يبدو خيرا من أولئك الذين يدعون الحكمة والعقل . إنه بمثابة التجسيد الحى للحق والحكمة والنقاء فى مواجهة الزيف والخداع والتلوث ، ولذلك فهو حجر عثرة فى سبيل المسار المزيف للمجتمع . لكن جهله بالاعيب المجتمع ومؤامراته لا يبعث على السخرية والاستهزاء بل يثير الشفقة والتعاطف ، أما بساطته فتفتح له صدور الناس ، وبعده عن أى مظهر من مظاهر الزيف يخلق له قوة عجيبة .

هذا هو المفهوم الذى أقام عليها دوستيوفسكى روايته . إننا أمام رجل أبله فى عرف الجميع لكنه يبدو مثال الحكمة ، وأناس عقلاء لكنهم يبدون فى مسلكهم كالمجانين . فأى حياة أحق بالتكريم والتقديس ؟ حياة ذلك الأبلة المجنون أم حياة هؤلاء العقلاء المتزنين ؟ ووسط هذا الخضم من الانسانية المضطربة تسير الأحداث بالبطل وتتصاعد حتى اللحظة الأخيرة التى يطبق فيها الجنون على عقله . وكأن المؤلف يريد القول بأن المجتمع المزيف لابد فى النهاية أن يحكم بالجنون على كل أنقياء القلب .

•

فى عام ١٩٣٧ كتب الروائى الأمريكى جون ستاينبك رواية « عن الفئران والرجال » وهى تدور حول حياة اثنين من فلاحى الأرض الأجراء : ليني الفلاح الأبلة المعتوه ذى البنية القوية والهائلة ، وصديقه جورج الذى نذر نفسه لرعايته . ويشترك الإثنان فى حلم لا يمكن أن يتحقق لافتقاد ليني إلى المقدرة العقلية التى تمكنه من اتخاذ المنهج السليم . ومن السهل ملاحظة حاجة ليني الواضحة إلى جورج ، كما نلحظ حاجة جورج إلى ليني وإن كانت أقل وضوحا فإنها لا تقل عنها شدة . ذلك أن جورج فى حاجة إلى ليني لسبب آخر غير مجرد ضعفه العقلى ، إنه لا يقوم على حماية ليني ورعايته ، وإنما يوجهه ويسيطر عليه فقط . إن ليني لا يتكلم إلا بإذن من جورج . وإن كان جورج يسيطر على ليني كى يحميه من ارتكاب أفعال لا يمكن أن يكون مسئولا عنها بسبب قصوره العقلى ، فإنه ليس بالراعى الذى يكرس حياته كلها فى التفكير من أجل غيره بل إنه يكتسب الاحساس بقوته الشخصية من اصدار الأمر إلى ليني .

فى عام ١٩٣٨ كتب ألبير كامى مسرحيته الأولى « كاليجولا » كى يجسد اللحظة التى ينطلق فيها جنون السلطة والسطوة من عقاله . فقد كان كاليجولا حاكما رومانيا مهذبا عادلا حتى اللحظة التى تبدأ فيها أحداث المسرحية ، والتى بدأ يشعر فيها بعد وفاة أخته وخليلته دروزيلا بأن الحياة لم تعد ترضيه ، فاستبد به جنون الحصول على المستحيل وملأت نفسه سموم جنون العظمة والاحتقار لكل ما حوله والرعب منه ، ومن ثم فقد أطلق لنفسه عنانها كى تصل إلى آفاق يعجز العقل عن ادراكها . ثم لم يلبث أن أدرك أن ما يفعله ليست الحرية الصحيحة لأنه يتحدى حدود المنطق الانسانى ، ويحاسب كل شىء حوله ويلغى وجوده مستعينا بما لديه من القدرة على رفضه وانكاره وهو يقضى على دنياه بالعنف المخرب الذى يدفعه إليه عقله الجامح ونهمه إلى الحياة . إنه يريد الحصول على القمر ، ويعتقد أن تحقيق المستحيل سيغير وجه الأرض وسيجعل الناس لا يتعرضون للموت بل ينعمون بالحياة .

وفى سبيل تحقيق هذا الهدف المجنون يعلن عزمه على القضاء على المعارضين له . وما دام يملك السلطة فمن حقه أن يمارسها بحرية تامة لا يحدها قيد ولا تعرف الاعتدال ، ويجبر الناس على الخضوع لمنطقه الخاص الذى يصل إلى حد الجنون العابث الذى يهدر كرامة الناس ولا يقيم وزنا لأية قيمة من القيم . إنه يعتبر نفسه الانسان الحر الوحيد فى الامبراطورية يأمر بما يشاء ولابد أن تنفذ مشيئته ، وويل لمن يعترض . ذلك أن متعة كاليجولا الكبرى كانت فى تحطيم كل شىء ، وسلب الأموال واغتصاب النساء ، وتوزيع الموت حتى على أصدقائه المقربين .وحتى عشيقته كايزونيا فقدت حياتها على يديه بعد أن وقفت إلى جانبه فى نزواته الجنونية ، وعندما حاولت فى نهاية الأمر أن تهدىء من نفسه الجامحة خوفا عليه وحرصا على سعادته . ذلك أنه يقرر « لابد من القضاء على الشاهد الأخير » .

ونظرا لأن الجنون ليست له حدود فقد وجد كاليجولا سعادته فى القتل وفى حرية ممارسته . ومع ذلك كان يحس بالفراغ فى وجود الناس من حوله . هؤلاء الذين تناقصوا أو انفضوا من حوله فى حين بدأ الآخرون يتآمرون عليه للتخلص منه ومن جنونه الذى كان فتح عليهم أبواب الجحيم . عندئذ بدأ يشعر بالوحدة القاتلة التى يؤرقها جنون العظمة وأشباح الذين قتلهم وشبح الموت الذى يهدده . إنه يعلم أن من حوله متآمرين كثيرين ، وهو لا يشك فى أنهم سيقتلونه يوما ما ، ولكنه لا يخاف ولا يحذر ، ليس لأنه شجاع ، بل لأن دوافع الحرص على الحياة انعدمت عنده . لكنه أدرك فى النهاية أن الانسان لا يستطيع انقاذ نفسه بمفردها ولا أن يكون حرا على حساب الآخرين . فقد كانت الحرية المطلقة والسلطان الذى لا يحده شىء هما سر جنونه . إنه مدفوع إلى حتفه بقوة لا يفهم كنهها . إن جنونه ليس جنونا تقليديا ، وإنما جنون انسان امتلك حرية مطلقة ، ولهذا فهو يتصرف كالمجانين .

فى عام ١٩٤٩ كتب الأديب السويسرى فريدريش دورينمات مسرحية « رومولوس العظيم » التى تدور حول حكم آخر أباطرة الامبراطورية الشرقية الذى اتخذ قرارا جنونيا فى ظاهره ، لكنه يحمل فى طياته كل معانى الحكمة التى تتأتى من الاعتراف بالأمر الواقع ومواجهة الحقيقة . فبعد دراسة طويلة لأسباب الانهيار وعلامات الموت الزاحف على امبراطوريته ، اتخذ رومولوس قرارا نهائيا بأن يكون الامبراطور الأخير لتلك الدولة . فقد تحتم على الامبراطورية أن تموت وتندثر ، وبمنتهى الجرأة أعلن الامبراطور قراره فى اللحظة الأولى لحكمه الذى استغرق عشرين عاما ، وأكد أن موت الامبراطورية لن يكون إلا على يديه شخصيا فإذا كانت الامبراطورية قد منحت هبة الحياة ولكنها فرطت فيها بمنتهى البساطة فليس من حقها أن تستمر فى الاحتفاظ بها .

ويقول درونيمات عن بطله إنه ظل يمثل دور الأبله عشرين عاما ، والعالم من حوله لم يستطع ادراك وجود أى منهج أو خطة وراء هذا السلوك الغريب . فقد تعود الناس أن يربطوا بين التعقل والاتزان والرزانة وبين الزيف والنفاق ووضع الأقنعة لاخفاء الحقيقة ، لذلك بدا رومولوس مجنونا عندما أثبت قدرته على النفاذ إلى ما وراء الوجه الظاهرى للحقيقة ، بحيث يرى المشاعر الانسانية التى تتدفق فى الشخصيات المحيطة به بصرف النظر عن الأقنعة التى تحاول وضعها على وجوهها ، ولم يجد رومولوس حرجا فى أن يظن الناس أنه أبله ، ذلك أنه قام بدور الأبله على خير وجه .

فى عام ١٩٦٤ كتب الأديب الألمانى بيتر فايس مسرحيته ذات أطول عنوان فى تاريخ المسرح العالمى : « اتهام واغتيال جون بول مارا ، تعرضه فرقة ممثلى مصحة شارنتون للأمراض العقلية تحت اشراف المركيز دى صاد » والتى اصطلح النقاد على تسميتها « مارا ـ صاد » على سبيل الاختصار . وتدور الأحداث الدرامية فى مصحة الأمراض العقلية فى شارنتون التى يديرها المدعو كولمير الذى يمثل البورجوازية الصاعدة تحت حكم بليون ، فى حين يقوم مساعدو كولمير بجلد المجانين من حين لآخر على سبيل الارهاب . وفى الجو الشاذ الجنونى يقوم المركيز دى صاد بتأليف مسرحية عن مصرع مارا ، التى تقدم وتمثل تحت اشرافه . ولكن المسرحية لا تسير حسب خط درامى متسلسل ، لأنها تجسد أحداث الثورة الفرنسية ، كما تخيلها مارا المحموم قبيل مصرعه ، وهو جالس فى حوض الاستحمام ينزف دما من القروح التى فى جسده ، هذه الصور المحمومة ، التى يطلقها خيال مارا ، تقطعها زيارات شارلوت كوردى التى تجهز عليه فى نهاية المسرحية بضربة واحدة .

وتدور الدراما كلها فى مجرى الوعى عند مارا ، أى أن الأحداث راهنة وحاضرة بحيث تدور بالفعل أمام الجمهور ، إذ يستعيد مارا ذكرياته وخطبه مجسدة فى مواقف ومناظر مرئية ، وهو يسيطر تماما على زمان الأحداث ومكانها حيث يدور كل شىء فى خياله مثل

مؤلف المسرحية دى صاد الذى يتواجد على المسرح بصفة مستمرة كمؤلف وكمخرج . ويمتد الصراع الدرامى من خلال الجدل الوهمى المستمر بين مارا ودى صاد ، وهو الجدل الذى يتجسد مع مراحله الحدث الدرامى الرئيسى . ولا يقتصر الجدل حول الثورة بين الشخصيتين الرئيسيتين : مارا ودى صاد ، بل يمتد ليشمل كولمير ، مدير المصحة ، الذى يعلق على الثورة . وكذلك مقدم المسرحية الذى يعيد فى خبث تفسير آراء المركيز دى صاد بأسلوب غوغائى ، ثم روكسى ذلك الشورى المتعصب ، وأخيرا مغنو البروليتاريا فى أغانيهم . وقد وجد فايس فى جو الجنون المحموم فى المصحة خير تجسيد للصراعات التى دارت رحاها سواء على المستوى الخاص للمسرحية أو المستوى العام للثورة الفرنسية .

أما فى الأدب العربى فغالبا ما ارتبط الجنون بجنون العشاق والشعراء . وخير دليل على هذا مسرحية أحمد شوقى الشعرية « مجنون ليلى » ثم مسرحية صلاح عبد الصبور الشعرية « ليلى والمجنون » . أما أحمد شوقى فقد اختار لمجنون بنى عامر اسما من الأسماء الكثيرة التى اختلف فيها الرواة وهو قيس بن الملوح ثم كنى عنه فى بضع مواضع بأبى المهدى ، واتخذ مضمون مسرحيته من أكثر الروايات التى دارت حول حياة قيس منطقية ومعقولية .

فقد نشأ قيس وليلى فى بيتين من أشرف بيوت بن عامر ، فتعارفا طفلين ، ثم استحالت مودتهما إلى غرام مع الأيام ثم شبب بها قيس فى شعره فحيل بينها وبينه نزولا على سنة البادية ، بحيث زفت إلى غيره ، فاتقد هواه واشتعل قلبه حتى أشرف بعقله وجسمه على حال هى الجنون أو تكاد . وتصل المأساة قمتها عندما تحتم تقاليد البادية هدر دماء قيس الذى أعلن هواه وجر بذلك على نفسه وعلى ليلى العار والفضيحة .

وإذا أدركنا أبعاد الخلفية الاجتماعية وراء مواقف المسرحية ، سنجد أن الجنون كان نتيجة طبيعية لغرام قيس الملتهب بليلى . فسكان البادية يعيشون فى فراغ رهيب حيث القلب خلى والمطمع ضيئل واللهو ساذج والرزق محدود والحب برىء ، حيث تمر الحياة والأيام فى تشابه قاتل : بياض نهار وسواد ليل ، نهار ممل وليل مضجر طويل ، وفى وسط هذا الملل والضجر قد يتفتح قلب البدوى للهوى فإذا هو الهم الشاغل والفصل الحافل فى حياته ، إن لم يكن حياته كلها . ومن الطبيعى فى ظروف البادية أن يصبح الهوى عزيز المنال ، بل إنه يصبح مستحيل المنال كلما اندفع صاحبه وراءه اندفاع المتكالب المجنون ، إذ أنه لا يرى حياة له بعيدا عنه . وليس له سوى أن يختار بين الجنون أو الموت إذا لم يحصل على مناه . وبالفعل كان هذا مصير قيس : الجنون ثم الموت .

وكان أحمد شوقى ماهرا فى تصوير جنون قيس ، إذ أنه لم يجعل منه مجنونا أو معتوها تقليديا ، بل جعل من جنونه تجسيدا حيا متوترا لشاعر مرهف ذى قلب مغرم جريح . وكان

من الطبيعى أن يختلف الناس فى مسألة جنونه ، فقد آمن البعض بأنه مجنون تماما، فى حين رفض البعض الآخر هذا الاعتقاد رفضا باتا ، هذا فى الوقت الذى وقف فيه فريق ثالث من جنونه موقفا زاخرا بالشك والحيرة وضياع اليقين . وحتى ليلى نفسها كانت مصابة بهذه الحيرة . ولعل هذا يرجع إلى أن تصرفات قيس المحيرة كانت تؤيد رأى كل فريق على حدة ، فهو ينتقل من موقف المفكر العاقل المنطقى ، إلى الشاعر المصاب بالهذيان والغيبوبة ، إلى المجنون الذى يتصور صورا لا يمكن أن تخطر فى خيال عاقل ، لدرجة أنه يرى الجن ويصفهم ويتحدث معهم . ومن هنا كان جنون قيس مادة درامية خصبة لتعميق أغوار شخصيته ، مما جنب المسرحية أن تتحول إلى مجرد قصائد غنائية متتابعة ، وهو الخطأ الذى أوشكت على الوقوع فيه لولا جنون قيس .

وإذا كان أحمد شوقى قد ركز على الماضى فى مسرحيته ، فإن صلاح عبد الصبور يركز على المستقبل فى مسرحيته « ليلى والمجنون » وبذلك يتخذ جنون قيس أبعادا جديدة ومختلفة . فالمجنون الجديد فى حب ليلى ، مجنون يحمل على كتفيه هموم عصره ومآسى جيله وارهاصات وطنه من أجل الميلاد الجديد . وليس كمجنون شوقى الذى لم يكن يحمل فى قلبه هما سوى عجزه عن وصال ليلى . تجسد هذا المفهوم فى التقابل الذى سارت عليه المسرحية : الداخلية « مجنون ليلى » لأحمد شوقى مع المسرحية الخارجية « ليلى والمجنون » . فقد أضافت كل منهما إلى الأخرى ظلالا وايحاءات جديدة بفعل العلاقة الجدلية بينهما . هناك فرق شاسع بين الصفاء الذى يسود حب قيس لليلاه برغم العقبات الراسخة فى سبيله وبين حب سعيد لليلاه ، هذا الحب الزاخر برواسب الماضى وآلام الحاضر وتطلعات المستقبل مضافا إليها الضيق والتوتر والملل والضياع الذى يمنعه من حبها حبا حقيقيا مما جعل حسام ــ الذى استمالته السلطة ــ يتمكن من الاستيلاء مؤقتا على قلب ليلى وجسدها بالكلام المعسول الخالى من كل معنى حقيقى .

وتبلغ المأساة قمتها عندما يصيح سعيد فى وجه حسام : « لن تأخذها منى » فى حين نسمع صوت بائع الصحف ينادى : « حريق القاهرة » ، وكأن هذا الحريق الذى يرمز إلى قمة التحلل هو نفس النار التى ستقضى على التعفن ، لأن الفساد يقضى على نفسه بفعل جنين الغد المشرق الكامن فى طيات الأحداث المتعاقبة حيث الطبيعة قادرة على اطلاق قوى التصحيح مهما حاول الفساد السيطرة عليها . وكان المجنون الجديد ضمن هذه القوى التى هامت بحب مصر ، وبذلت المستحيل من أجل انقاذها من براثن الفساد .

وإذا كان العرب يقولون على سبيل الطرافة إن الفنون جنون أو الجنون فنون ، فإن هذا القول يرجع إلى الربط التقليدى بين الجنون والشعر . وهو الربط الذى ساد بعض الأوساط الأدبية حتى القرن الماضى ، ودار حول صورة الشاعر الذى يرحل إلى عالم الغيبوبة والهذيان

كى يعود مرة أخرى وفى جعبته قصيدة جديدة . ولكن النقد التحليلى الموضوعى الحديث أثبت أن الشعر هو اعادة صياغة الأحاسيس طبقا لمنهج جمالى يحتم على الشاعر أن يكون فى قمة وعيه الحاد . ولذلك يجب ألا يرتبط الجنون بالشكل الفنى للعمل الأدبى وإلا أحاله إلى كيان هلامى فاقد الشخصية المتميزة ، وإنما يتحتم أن يظل الجنون ـ كما كان دائما ـ مضمونا مثيرا لأعمال أدبية ناضجة عقلا ومنطقا ووعيا واحساسا . فالجنون فى المضمون وليس فى عقل الأديب .

٩ - الحــــب

لم يحظ مضمون باهتمام الأدباء مثلما حظى الحب الذى يستحيل أن يخلو منه عمل أدبى بطريقة أو بأخرى . ومهما اختلفت المذاهب الأدبية حول مفاهيمه المتعددة وأشكاله المتنوعة فلابد أن تحدد موقفها منه سـواء بالسلب أو الإيجاب . وسواء أكـان الأديب مغرقـا فى الرومانسية المثالية أو مقيدا بحدود الواقعية الاجتماعية ، فإن الحب يشكل أمامه تحديا فكريا وفنيا لابد أن يواجهه . والحب ليس مجرد عاطفة بين الرجل والمرأة . وإنما هو ـ عند الأديب ذى النظرة الشمولية ـ بؤرة تتلاقى فيها أشعة وجودنا الانسـانى ، وتكتسب الأشياء بعدا ميتافزيقيا ، يتجاوز أبعاد المحسوس؛ لكن هذا لا يعنى غياب المحسوس غيابا مطلقا ، ذلك أن الحب يبلور كل عناصر الوجود المادية والروحية .

ومن المستحيل الاحاطة بكل جوانب هذا المضمون فى الأدب العالمى ، ذلك انه استمر بنفس القوة والانتشار ابتداء من كتابات حكماء الفراعنة وملاحم الاغريق حتى آخر مدارس العبث والرفض فى الربع الأخير من القرن العشرين . ولذلك فإن الامكانية الوحيدة المتاحة لنا تكمن فى محاولة تلمس الملامح العامة التى تميز مفهوم الحب عند أعلام الأدب والفكر عبر عصورهما المختلفة . فمن أقوال حكماء الفراعنة التى أثرت على الفكر الانسانى فيما بعد ، إننا نحب الحياة ليس لأننا اعتدنا أن نعيش بل لأننا اعتدنا أن نحب ، وأن السماء تصنع الحب لتستهلكه الأرض ، وأن الرجل يستعجل الظفر بالمرأة ، لأن اللذة غايته فى حين تتلكأ المرأة وتتباطأ لأن الاستقرار هدفها وغير ذلك من الحكم والأقوال التى يصلح كل منها ليكون مضمونا لعمل أدبى متكامل .

أما فى الأدب والفكر سواء عند الاغريق أو الرومان فقد لعب الحب دورا رئيسيا يتراوح بين قمة الصوفية والمثالية ، وبين قاع الرغبة الشهوانية . يقول سقراط مثلا إن الجمال بلا فضيلة ليس سوى زهرة بلا رائحة ، وأن العاشق يعشق أحسن الصور ، ليفـرز أحسن الصور ، وأن الجمال ينبع من مصدرين : المرأة والطبيعة ، وأن أعظم منظر فى العالم يؤثر فى النفس منظر امرأة جميلة تتألم ، والجمال هو الحبيب الحقيقى للحب . أما فيرجيل فيرى المرأة مقهورة ومتقلبة دائما ، ومع ذلك لا يستطيع العاشق أن ينأى عن معشوقته المثلى . كذلك يرى كاتولوس أن تكتب أقوال المرأة إلى عاشقها على الريح ، وعلى الماء الجارى ، فى حين يرى فيثاغورس فى الحب أكبر طاقة تساوى بين البشر . أما شيشيرون فيؤمن بأن لعقل المرأة

ما لجسمها من المزايا والعيوب ، فهو خلاب ولكنه ضعيف . فى حين يعتقد سوفوكليس أن المرأة خلقت لتشاهد وليس لتسمع . أما سينيكا فيقول إن الحب الصافى الحقيقى لا يهتم بشىء محدد فى ذاته ، بل يضىء الروح برغبته فى كل غاية جميلة على أمل أن يجد له صدى .

وإذا كانت العصور الوسطى فى أوروبا قد تميزت بالتزمت وضيق الأفق وخاصة فيما يتصل بنظرة الرجل إلى المرأة ، إلا أن ايطاليا ـ ومدينة فلورنسا بالذات ـ استطاعت عن طريق شعرائها وأدبائها الكبار من أمثال دانتى وبترارك وبوكاتشيو أن يفتحوا الأذهان على نظرة رحبة وشاملة إلى المرأة كمخلوق ساحر وجميل . فقد كانت النظرة التقليدية فى العصور الوسطى تقول بأن المرأة هى أصل كل خطيئة وشر بدليل أنها كانت السبب فى طرد آدم من جنة عدن . ولكن عالم الشعر والاحساس والانفعال لم يقتنع بهذه النظرة الضيقة ، بل ذهب إلى نقيضها وأكد أن الأنثى الخالدة هى ينبوع كل خير وحب وجمال وحق وسمو ، ولولاها لضاع مذاق الحياة كلها . والدليل على ذلك أن الله عز وجل قد وضع بين يديها امكانية الميلاد الجديد لكل الأجيال القادمة . فالمرأة هى الحياة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى ، والحياة لا تستطيع أن تستمر بدون الشرارة المقدسة التى يولدها الحب بين الرجل والمرأة .

ويعد الشاعر الايطالى دانتى أول من حطم نظرة العصور الوسطى إلى المرأة ومهد بذلك لنمو الاتجاه الانسانى الجديد الذى ساد عصر النهضة فيما بعد ، وتفرعت عنه كل الاتجاهات التى سارت فيها مفاهيم الحب حتى عصرنا هذا . ففى أشعار دانتى الملحمية مثل « الحياة الجديدة » و« الكوميديا الالهية » يبدو الحب أسمى عاطفة فى الوجود ، وأن مقادير العالم لو تركت فى أيدى النساء لما قامت الحروب . فالرجل يحقق كيانه فى الصراع والتدمير فى حين تكرس المرأة حياتها من أجل الحب والتعمير . ولا شك أن هذا الاتجاه منح دفعة كبيرة وقوية للاتجاه المثالى فى الأدب . فلم يحدث أن نجد شاعر امرأة مثلما تعبد دانتى فى محراب بياتريس . وبرغم أن بياتريس قد عاشت فإنه يجب ألا نعتبرها مجرد فتاة جميلة وقع فى غرامها شاعر لم يتمكن من أن يتزوجها ، فقد تحولت على يدى دانتى إلى رمز شامل للأنثى الخالدة فى كل زمان ومكان .

وإذا كان دانتى يمثل قمة النظرة المثالية الصوفية إلى الحب ، فإن بوكاتشيو يجسد النظرة الحسية بل الشهوانية اليه . فالأنثى عنده تبدو مخلوقا مغريا بحيث يرى القارىء جسدها كما يرى وجهها . فلم يكن بوكاتشيو يؤمن بالمثالية التى تعجز عن اقناع القارىء الواقعى ، ولذلك يقول النقاد إنه إذا كان دانتى قد كتب « الكوميديا الالهية » فإن بوكاتشيو كتب « الكوميديا الانسانية » حيث يلعب الجنس دورا لا يمكن تجاهله .

وهكذا نستطيع القول بأن دانتى وبوكاتشيو قد مثلا الاتجاهين الأساسين اللذين بلورا

مفهوم الحب عند معظم الأدباء الذين عالجوه فى أعمالهم منذ عصر النهضة إلى الآن . فلم يعد الحب مجرد نزوة أو عاطفة أو انفعالات ، بل هو فعل أو نشاط أو ابداع . يقول الفيلسوف الوجودى كيركيجارد مثلا إن الحب ليس أغنية تنشد ، بل فعلا يتحقق . فى حين يؤكد تولستوى أن المحبة الحقيقية لا تتفق فى كثير أو قليل مع ذلك الحب العاطفى أو الوجدانى الذى قد نجد له نظيرا لدى الحيوان فى صميم خبرته الخاصة . ويرى الفيلسوف وعالم النفس يونج أن الحب الحقيقى لا يمكن أن يتجه نحو الانسان التجريبى وحده ، بل لابد أن يتجه نحو الانسان الكلى ، كمحاولة لتحقيق ما يشبه الكمال الروحى . وهو ما يذكرنا بقول مدام لافاييت : « إن فى الحب شيئا من كل شىء : ففيه شىء من الروح ، وفيه شىء من العقل ، وفيه شىء من القلب ، وفيه شىء من الجسد . ولكن الحب ليس مزيجا من كل هذه الأشياء ، بل هو مركب ابداعى يحمل طابع ذلك الموجود الفريد الذى لن يكون انسانا بحق ، اللهم إلا إذا كان شيئا أكثر من مجرد انسان » .

وعلى الرغم من أننا فى العصر الحديث نعرف تماما معظم المفاهيم المرتبطة بالحب ، فإن أحدا منا لا يستطيع أن يقطع على وجه التحديد بالعناصر التى يتكون منها . من هنا كان تناقض وجهات النظر تجاهه فى الأعمال الأدبية . وهذا التناقض يعبر عن خصوبة مضمون الحب وتعدد أبعاده بحيث لا يمكن حصرها فى نظرية واحدة أو مفهوم محدد . فإذا قرر شاعر مثل دانتى أن الحب قوة كونية كبرى ، لأنه يحرك الشمس وباقى الأجرام السماوية ، فإن كاتبا مثل لاروشفوكو يؤكد أنه لو لم يكن الناس قد سمعوا الكثير عن الحب ، لما قدر للكثيرين منا أن يقعوا صرعى لما نسميه الحب . وعلى حين يقرر بلزاك أن الحب توافق بين الحاجات الحيوية والمشاعر الوجدانية ، وأنه بمثابة شعر الحواس ، ومفتاح كل ما هو عظيم فى الحياة الانسانية ، فإن كاتبا آخر مثل بروست يؤكد أن الحب مجرد وهم من الأوهام ، وأننا نطمع عن طريقه فى امتلاك شخص من الأشخاص ولكننا لا نلبث أن نتحقق من استحالة تحقيق هذه الرغبة .

وعلى الرغم من هذا التناقض فإن الحب كمضمون فكرى وانسانى قد احتكره من قديم الزمن أهل الأدب من الشعراء والمسرحيين والروائيين الذين استغلوا أبعاده المتناقضة والمتعددة فى اقامة معظم أعمالهم التى شكلت الهيكل العام للأدب العالمى ، حتى حب الذات جسده الشاعر والروائى الانجليزى جورج ميرديث فى روايته الشهيرة « النرجسى » . وكان من الطبيعى أن تختلف أساليب الأدباء فى معالجتهم لمضمون الحب باختلاف العصر والبيئة ، فتراوحت أساليبهم بين النظرة الصوفية ، والمعالجة الشعرية ، والفكر البيولوجى ، والمنهج الأخلاقى ، والمنظور الاجتماعى . . . الخ . وهذا التنوع منح الأدب القدرة على محاولة تفسير ما هية الحب تفسيرا حيا مجسدا بعيدا عن النظريات الجافة والقوالب الجامدة .

كذلك اهتم الأدباء بمعالجة التنويعات المتعددة التى تفرعت عن المضمون الرئيسى للحب . فالشفقة مثلا تؤكد لنا أن الوجود الانسانى فى جوهره ضرب من التلاقى . والألم قد يقربنا من الآخرين . بل إن الانسان يغدق شفقته على الآخرين دون أى توقع لتبادل هذه الشفقة معهم ، كما يحدث فى حالة الشفقة بالحيوان وبالضعيف وبالمحروم . وقد تستطيع « الأنا » أن تتجرد من تجاربها الذاتية كى تشارك فى حياة « الآخر » التى لا عهد لها بها من قبل . كذلك عالج الأدب عاطفة الأمومة . والحب الأبوى ، وحب الأبناء لوالديهم ، وروح العائلة كأداة لتحقيق التواصل بين الجيل القديم والجيل الجديد ، والأخوة التى تبدأ بالعائلة وتمتد لتشمل الأخوة الانسانية كلها .

وإذا كان الوجود فى نظر الأدباء ليس سوى الحب نفسه ، فمن الطبيعى أن يهتم الأدب الصوفى بصلة الحب بين الخالق والمخلوق بحكم أنها الصلة بين الكل والجزء ، مع التركيز على الصلاة والابتهالات بوصفها صلة بين الله والانسان ، بل إن العالم ذاته ليس سوى وسيلة نستخدمها فى الوصول إلى الله . والحوار ضرورى لتحقيق التبادل فى الحب بين الخالق والمخلوق . كذلك يؤكد لنا الأدب الصوفى على أن خير وسيلة لحب الله هى المشاركة فى تحقيق خلاص المخلوقات البشرية .

كذلك لم يترك الأدب الصداقة التى بلورها بصفتها احدى تنويعات الحب . فالصداقة الحقيقية هى التى تنشد الخير لا المنفعة وهى التى تثبت أن الحب ليس مجرد صورة من صور الأنانية ، وأن العبرة ليست بكثرة الأصدقاء ، بل بحسن اختيارهم حتى تتحقق الصداقة الفعلية من خلال المساواة والمعرفة والاحترام والرعاية والمسئولية .

أما حب الجنس الآخر . فكان له نصيب الأسد فى معظم الأعمال الأدبية على مر العصور . فهناك الحب الذى يخضع لقانون « كل شىء أو لا شىء » والحب الذى لا يفرض شروطا ، والحب الذى لا يخرج عن نطاق الأوهام ، والحب الأعمى الذى لا يرى إلا بعين الخيال ، والحب الذى يدفع المحب ليخلع على المحبوب كل صفاته ، والحب الذى يجعل الانسان يحب لمجرد الحب ، أو يريد المحبوب على ما هو عليه ، والحب بوصفه تجربة أخلاقية ، والحب الذى يعد مولدا جديدا للانسان ، والحب الذى يؤكد أن الوجود بالنسبة إلى كل من الرجل والمرأة هو تبادل الوجود ، والحب الذى يتطور فى نطاق الحياة الزوجية ، والصراع بين الجنسين حول مشكلة الوفاء أو الاستقرار الزوجى ، والسأم فى حياة كل من المرأة والرجل ، والحب كاختيار مستمر متجدد ، والحب الذى يبرر وجود الانسان ويخلع عليه معنى . . . الخ من كل أنواع الحب بين الرجل والمرأة . لكن المشكلة الكبرى التى حيرت الأدباء فى معالجتهم للحب تركزت فى تحديد الصلة بين حريتين .

ولكن مهما تطورت مفاهيم الأدباء تجاه الحب بفعل تعقيدات الحياة الحديثة وضغوطها

المتزايدة ، فإن هناك عنصرا فى مضمون الحب يشكل جوهره الكامن والراسخ الذى تبلور منذ عصر الأساطير الاغريقية التى جسدت الحب دائما فى صورة « طفل » وهى نفس الفكرة التى عبر عنها الفيلسوف الفرنسى بسكال فى رسالته « مقال فى انفعالات الحب » حين قال : « إن الحب دائما طفل حديث الولادة ، لم يتخط بعد دور التكوين » وبالفعل فقد وجد معظم الأدباء فى الحب عودا إلى نبع البراءة الأولى التى تتضح فيها الطبيعة البشرية على حقيقتها بعد أن تتخلص من كل الرواسب والتراكمات والأقنعة التى تصطنعها حياتنا المعقدة ومجتمعنا المحير ولذلك يشكل الحب الحقيقى فى معظم الأعمال الأدبية نسمة هواء منعشة متجددة ، تبدو من خلالها الشخصيات وكأنها تولد من جديد ، وترى العالم سويا للمرة الأولى وكأنها تقمصت بساطة الأطفال وطهارتهم ، ونقائهم ، ونضارتهم .

ومع ضغوط الحياة الحديثة المتزايدة يبدو الحب فى الأعمال الأدبية فى صورتين أساسيتين : الصورة الأولى تجسد الحب كفترة هاربة من الزمن ، تكاد تكف فيها الشخصيات عن الصراع الوحشى من أجل المغانم والمكاسب المادية من أجل الاستمتاع بالمشاعر النقية والانفعالات العفوية المخلصة . فى هذه اللحظات العميقة الصادقة يتخلى البخيل عن بخله ، والحقير عن حقارته ، والحقود عن حقده ، والخبيث عن خبثه ، والمنحل عن انحلاله . . . . الخ وهذا ما يذكرنا بقول سيمون دى بوفوار « إننا حين نحب الغير حبا حقيقيا ، فإننا نحبه فى غيريته ، وفى صميم تلك الحرية التى بمقتضاها يندعنا أو يفلت منا . فالحب اذن عدول عن كل امتلاك ، وكل امتزاج ، وكأننا نتخلى عن وجودنا كى يوجد ذلك الموجود الذى لسنا نحن اياه » .

أما الصورة الأخرى للحب فتجسده كفترة مواجهة للزمن ، فترة تشرع فيها الشخصيات كل أسلحتها الممكنة من أجل اثبات كيانها ووجودها . فالرجل ــ مثلا ــ لا يشعر برجولته ، ومن ثم بكيانه ووجوده ، إلا فى وجود المرأة . والمعركة التى يحاربها الرجل بمفرده فى حياته تختلف تماما عن خوضها مع امرأة يحبها . ولذلك تبدو لتجربة الحب ــ فى نظر الكثير من أبطال الأعمال الأدبية ــ أهمية نفسية كبرى ، لأن المرأة التى يقع الرجل فى حبها هى بمثابة الكائن الوحيد الذى يمكن من خلاله تحقيق معجزة الخروج من ذاته ، من أجل النظر إلى نفسه وكأنما هو « آخر » : ذلك الآخر الذى هو فى نفسه ذاته العميقة . وخاصة أن الحب موجه منذ البداية نحو المستقبل وذلك إذا اعتبرناه « فعلا » وليس مجرد « عاطفة » . والمرأة هى المرآة الحقيقية التى تعكس للرجل ما هو عليه فى قرارة وجوده . وهذا ما عبر عنه كيو أحد أبطال رواية « الوضع الانسانى » لاندريه مالرو حين قال : « إننى لست فى نظر الآخرين سوى ما قد صنعت ، وأما فى نظر ماى ــ وماى وحدها ــ فأنا لست ما قد صنعت ، وهى أيضا بالنسبة لى ، ليست مجرد سيرة تاريخية » . ولا شك أن كيو قد وجد عند ماى ما كان ينشده ، فإن هذه المرأة التى أحبته كما كان يجب

نفسه تماما ، هى وحدها التى منحت لحياته معنى حقق من خلاله وجوده ، واستطاع به أن يواجه الزمن والأيام .

وقد تبدو الصورتان اللتان تجسدان الحب فى الأعمال الأدبية متناقضين صورة الهروب من الزمن وصورة مواجهته . لكنهما فى حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة هى : موقف الانسان من ذاته ومن الآخرين ومن الكون بصفة عامة . وهذه الأبعاد اللامتناهية للحب تجعل منه عالما زاخرا بالحيوية والخصوبة والتناقض والالتحام والصراع والتناغم ، ومن ثم فإنه يبلور الحياة بكل قوتها وضعفها مما يجعل منه مضمونا ونبعا لا ينضب للأدباء . فالحب لا يمكن أن يكون الشىء الوحيد الذى لا يتغير ، فى عالم لا يكف فيه كل شىء عن التغير ، وكما أن الهوية الحقيقية هى الوجود الحى الذى يتقبل كل ما يعرض له من تغيرات ، كى تدمجها فى صميم وحدتها الأصلية . كذلك الحب الحقيقى الذى يحاول أن ينسج لنفسه من خيوط السأم ، والألم ، والصدفة ، والزمن ، والحياة المشتركة ، نسيجا متينا قويا يحقق الانسان وجوده من خلاله . ولذلك لا مكان للتعجب عندما ندرك الأبعاد والأعماق والآفاق التى بلغها الحب كمضمون فكرى يأتى فى الأهمية والحيوية قبل كل المضامين الأدبية بلا استثناء .

١٠ - الرعب

كان من الطبيعى أن يكون الرعب أحد الخطوط الرئيسية التى شكلت نسيج الأدب العالمى سواء على مستوى الشكل أو المضمون نظرا لنوعية العلاقة الغامضة بين الانسان والكون . وهى العلاقة التى تجعل الانسان يعيش فى رعب دائم ، يتراوح فى درجاته ما بين الشعور بالنقص والخوف والقلق الذى يصل فى النهاية إلى الرعب . وهذا المزيج من الدرجات الانفعالية لا يعنى أن الانسان مهدد دائما فحسب بل يعنى أيضا أن الطبيعة قد منحته للانسان من أجل المحافظة على حياته . بل إن الحيوانات نفسها تخاف وتفزع ، ثم تجفل هاربة إلى مكان يأويها بعيدا عن الشر الذى يلاحقها . كما يبدأ الخوف والفزع مع الانسان منذ طفولته المبكرة ، ثم تختلف مظاهرهما تبعا لعمر الفرد ، وجنسه ذكرا كان أم أنثى ، ومستوى نضجه وظروفه الاجتماعية والاقتصادية والنفسية .

وطالما أن الرعب يشكل هذا الجانب الخطير فى كيان الانسان ، فقد كان من الضرورى للأدب العالمى أن يعالجه بوسائله الفنية الخاصة ، ابتداء من مخاوف الطفولة ، ومرورا بمخاوف المراهقة والرجولة ، وانتهاء بمخاوف الكهولة والشيخوخة ، بحيث يبدو الرعب كأنه رفيق العمر بالنسبة للانسان . بل إن مخاوف الانسان تتعدد وتتنوع داخل كل مرحلة من مراحل العمر ، فهناك المخاوف الدراسية ، والعائلية ، والجنسية ، والصحية ، والاقتصادية ، والاجتماعية ، والسياسية . . . الخ . ناهيك عن المخاوف الميتافيزيقية التى بدأت بها التراجيديا الاغريقية وحاولت بها تحديد موقف الانسان من تلك القوة الغامضة الرهيبة المسماة بالقدر . وذلك من خلال مزج الرعب بالشفقة وهو ما أسماه أرسطو بالتطهير أو الكاثارسيس الذى يجعل مشاهد التراجيديا يشعر بالرعب يجتاحه عندما يتتبع البطل وهو يسير إلى مصيره المحتوم ، ذلك أنه يتوحد معه بحكم اشتراكهما معا فى الانسانية ، ومن ثم فهو يتخيل نفسه مكانه لأن هذا أمر محتمل ، وفى الوقت نفسه يشفق على البطل لأنه يعرف ثغرة الضعف الانسانى التى تدفعه دفعا إلى حتفه ، ولا يستطيع كبح جماحها .

وعلى الرغم من أن المشاهد يشعر بالرعب يتغلغل فى كيانه ، فإنه يستمتع بهذا الشعور لأنه واع تماما أن دوره لا يتعدى حدود المشاركة الوجدانية ، وأنه آمن فى مكانه وهو يتابع المواقف المرعبة فوق منصة المسرح . مثله مثل الانسان عندما يرى حادثا مأسويا فيشعر بالراحة لأنه لم يتعرض لمثله وفى الوقت يشفق على ضحاياه . وفى التراجيديا لا يتعارض

الموقف المأسوى مع قدرة العقل الانسانى على استيعابه ، لكنه يتعارض مع الاتجاه العقلانى البحت الذى يحاول اقناع الناس بأنه لا سر هناك ، ومن ثم يصبح الرعب الانسانى غير ذى موضوع لأن كل شىء محتمل ومتوقع ويمكن تفسيره علميا . وقد وصفت إحدى شخصيات شكسبير النظرة العلمية المغرورة التى تقلل من شأن الغيبيات والميتافيزيقيات الغامضة فى حياتنا ، وانتقدتها بقولها :

« يقولون راح عصر المعجزات ولدينا أصحابنا المتفلسفون الذين يجعلون من الخوارق التى لا تعلل أمورا عصرية مألوفة . ولذلك ترانا نستخف بما هو مرعب ، قانعين بالمعرفة الظاهرية ، فى حيث يتحتم علينا أن نعترف بالخوف من المجهول » .

وإذا كان العلم يسعى دائما إلى الاستخفاف بكل ما هو مرعب بلا سبب ظاهرى ، فإن الأدب يتوغل فى أحراش النفس الانسانية لايمانه بأنه طالما أن الرعب موجود بطريقة أو أخرى فلابد من التعامل معه بهدف بلوغ المزيد من معرفة النفس الانسانية . وإذا كان العلم لم يستطع أن يقضى على عنصر الخطر الذى يتهدد الانسان فى كل لحظة من لحظات حياته حتى يقضى عليه خطر الموت فى النهاية ، فإن من حق الأدب أن يجسد قضية الرعب بالشكل الفنى الذى يراه مناسباً بل إن العلم لا يزال يبتكر من المخترعات ما يضاعف كمية الخطر والرعب فى حياتنا . فبعد أن كان الرعب مسألة فردية من الطراز الأول ولا يتعدى مداها الأسرة أو الطبقة بأية حال من الأحوال ، أصبح الرعب قضية عالمية يشعر العالم كله بوطأتها مع ضغوط السياسة اليومية العالمية وتناقضاتها التى لا تخطر على بال . يكفى أن نذكر الرعب الذرى فى هذا المجال كى نرى إلى أى حد أصبح العالم كله مهددا .

وكانت التراجيديا أسبق الأشكال الأدبية لاحتواء هذا الرعب الانسانى ، ثم تلتها الميلودراما فبالغت فى اثارة الرعب من خلال مناظر القتل والدم والظلام والصرخات والعويل ، وذلك بهدف هز المتلقى من الداخل تماما ، ومنحه نوعا من الإثارة التى يفتقدها فى حياته اليومية العادية . ولعل المتعة التى يشعر بها المتلقى فى وجود هذا النوع المرعب من الاثارة ، أنها تشكل تحديا لقدرته على تحمل مثل هذه المواقف ، ولو على مستوى الخيال .

ثم جاءت الرواية القوطية فى القرن الثامن عشر كى تخرج بالقارىء من مجال الواقع الملموس الى دنيا الأشباح القادمة من الماضى ، حيث تفقد الأشياء منطقها الطبيعى المعقول ، ولا يسود سوى منطق الرعب وسط المقابر بين الأشباح والصرخات والظلام . وكانت هذه الرواية المقدمة الطبيعية لروايات الرعب التى تتخذ من حياة مصاصى الدماء وهجمات الأرواح الشريرة وجولات السفاحين الليلية ونزوات الشر عند بعض العلماء الذين يريدون تدمير العالم بمخترعاتهم ، تتخذ من كل هذا مضمونا أصبح مغريا فيما بعد لكثير من مؤلفى السينما العالمية ومخرجيها . كذلك سارت الرواية البوليسية على هذا النهج

المثير للرعب بهدف الرواج التجارى وسط جمهور القراء اللاهث وراء الاثارة هربا من الملل والسأم .

وهكذا يؤكد فشل كل المحاولات العلمية فى درء الرعب أو حتى مجرد الاحساس به عن الانسان . بل من الواضح أن الانسان يسعى لممارسة هذا الاحساس بدليل اقباله على كل الأعمال الأدبية التى تتخذ منه مضمونا ابتداء من المسرح الاغريقى وحتى السينما المعاصرة ، إنه يتقبل ببساطة حكايات المردة والغيلان والاشباح لأنها تشبع خياله بعد أن عجزت حياته عن امداده بمثل هذا الاشباع . وهناك بعض الأدباء والمفكرين وعلماء النفس الذين يفترضون أنه إذا لم يكن الرعب موجودا لاخترعه الانسان . وهذا على النقيض تماما من المفهوم التقليدى الذى يؤكد أن متع الحياة لا تتم إلا بتحرر الانسان من الخوف .

ويقول ايريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما » إن المعاناة وحدها لا تصنع البطل المأسوى ، بل لابد من تحدى القدر ومقاومة المعاناة والعذاب . ونحن الجمهور لا يكفينا أن نجفل من الرعب فى رعب ، بل علينا أن نمسك الرعب بأيدينا . عندئذ سنكتشف منطقا فى غاية الغرابة والتناقض . هذا المنطق يثبت لنا أننا كلما تقبلنا الرعب واستوعبناه ، قل احساسنا بالرعب . إنه لا يقل فحسب بل يتبدل إلى الاحساس بتلك الرهبة الرائعة التى نمارسها فى حضرة الأعمال الدرامية العظيمة . إنها الرهبة التى تجعل الانسان يستوعب العالم كله فى لحظة من لحظات الشعور الانسانى المكثف . وهذا يذكرنا بقول الفيلسوف الفرنسى باسكال عندما عبر عن موقف الانسان من الكون اللانهائى بقوله : « إن الصمت الأزلى فى كل هذه الفضاءات اللانهائية يرعبنى » . إنه لا يرفض الرعب ولا يهرب منه ، بل يعتبر نفسه جزءا من هذا الكون الذى يرعبه صمته وحجمه .

ولا يوجد مثل الأدب فى قدرته على تجسيد هذه الرهبة السامية ، ذلك أن الحياة لا تمدنا إلا بأحاسيس الخوف والفزع والهلع . وإذا كان لوسيان جولدمان قد اعتبر باسكال أنقى وأعظم المفكرين الذى حددوا معنى الرهبة الذهنية فى مواجهة الكون ، فإن تحديد المعنى الذهنى المجرد لا يكفى للانسان العادى حتى يستوعبه . بل لابد من تجسيده فنيا ودراميا . وهذه وظيفة الأدب . فمثلا قدم جيته مثلا جيلاً فى « فاوست » على الصياغة الشعرية للرهبة المأسوية . تجتاح الرهبة فاوست نفسه عندما يسلمه مفيستوفليس مفتاح دولة « الأمهات » . فى أول الأمر يلمح جيته تلميحا جنسيا واضحا ، لأنه بمجرد امساك فاوست بالمفتاح ، فإنه يتمدد ثم يشتعل ويطلق الشرر . وبرغم ما عرف به جيته من أسلوب تجريدى ، فإنه لا يتكلم عن الرهبة تجريديا ، بل نجد فاوست يرتجف حالما تذكر الأمهات ثم يرتجف ثانية عندما ينمو المفتاح فى يده ويطلق الشرر ، وعندما يلحظ مفيستوفليس فزع فاوست عند ذكر الأمهات يقترح عليه أن يلغى الرحلة كلها . لكن فاوست يرفض رفضا باتا لأنه لن يتراجع عن ممارسة الرهبة ، مهما كان الثمن الذى سيدفعه لقاء التجربة

الرهيبة . بل يكرر قوله إن « الرجفة فزعا ثلثا الرجولة » ثم يضيف إن الرجفة فزعا هى الرجولة نفسها . وبذلك لم تعد الرهبة مجرد فزع ذهنى كما نجد عند باسكال ، بل تجربة حسية متجسدة فيسيولوجيا . إن ارتعاشه الجسد تجربة مادية ملموسة من الطراز الأول . تجربة تجمع بين الارتعاشة نفسها : الفزع ، الرعب ، البلبلة ، الرهبة ، وبين قبولها واستيعابها . إنها التحدى الذى يتحتم على الانسان أن يثبت أنه كفء له ، وأنه لا أمل له فى تجنبه أو التهرب منه . بل إن خير أمل عند الانسان هو انعدام هذا الأمل تماما . إن التهرب من ارتعاشة الحياة تهرب من الحياة ذاتها .

من هنا نستطيع فهم رؤ ية كثير من الأدباء العظام للعالم على أنه رعب مقيم . صحيح أن العديدين من الأدباء كانوا يسارعون إلى الاستدراك بأنهم لم يعمموا الرعب فى العالم كله ، بل فى الأجزاء التى كتبوا عنها . ولكن يظل العمل الأدبى العظيم تجسيدا للعالم بل للكون كله ، ولذلك كانت الرؤ ية المحركة فى أعمالهم هى رؤ ية رعب . وفلسفة الحركة مستمدة من شوبنهاور وبدايات نيتشه : التناقض كامن فى قلب الكون ، والخطر يلتف حول الانسان ، فى كل لحظة ، وعلى الانسان ألا يتهرب من الخطر فحسب ، بل عليه أن يذهب اليه ويتحداه ، عليه أن يذهب إلى الجحيم ويعيش فيه بارداته . ولذلك كان شعار هذه الحركة : « الجحيم مدينة أشبه بأشبيلية » فابتداء من برنـاردشو فى « جزيرة جون بول الأخرى » ومرورا ببريشت فى « مهوجونى » وانتهاء بسارتر فى « الأبواب الموصدة » أو «جلسة سرية» ، فان الجحيم هو المكان الذى نحن فيه الآن .

وبالطبع ليس هناك تفسير واحد محدد لهذه الرؤ ية الرهيبة ، ولذلك قوبلت بدرجات متفاوتة بين الرضى والسخط . ولكن يستحيل نكران وجودها أو اهميتها ، وحتى أشد الناس سخطا عليها لابد أن يعترف للحركة التى حملت هذه الرؤ ية بمنجزاتها التى تميزت بها . فإذا كان الجمال بمفهومه الكلاسيكى قد تركه الأدباء كى يموت ويندثر ، فقد ولد جمال رهيب ، جمال لا يعتمد على النبل التقليدى أو البطولة التى عرفها الأدب العالمى منذ كتب هوميروس ملاحمه ، بل يكشف عما فى الخسة واللا بطولة من مدى انسانى أوسع وأعمق مما كان متوقعا . فقد أصبحت الحدود الانسانية ضيقة فوق القمة حيث النبل القديم والبطولة التقليدية ، فى حين اتسعت القاعدة التى تحتوى البشر جميعا حيث تختفى البطولة ويندثر النبل الملحمى أو التراجيدى . ولذلك يمكن اعتبار قول الفيلسوف كارل ياسبرز إن «المأساة لا تكفى» موجها لأنصار المأساة التقليدية التى تنهض على الجمال ، والنبل ، والبطولة ، والحقيقة المثلى . فالمأساة نفسها لها حدودها ، بل إنها تستثنى معظم التجربة التى يعرفها معظم الناس . والرهبة لا توجد فى حياة الأبطال فحسب ، بل يمكن لمسها بطريقة أكثر اقناعا فى حياة أبسط الناس . لقد انتقل الأدب من عصر الرهبة الارستقراطية المترفعة الى

عصر الرهبة الديمقراطية الشعبية ، اذا ما استخدمنا لغة السياسة . فالرعب تجربة انسانية غير قاصرة على فئة أو طبقة معينة ، ولذلك يسعى الأديب دائما كى يعلم الانسان كيف يعيش مع الرعب ويستوعبه ، بدلا من أن يترك الرعب يستوعبه ويقضى عليه .

١١ - الـريـف

شكلت الحياة فى الريف منذ فجر الأدب الانسانى مضمونا لأعمال أدبية ــ سواء أكانت شعرا أو نثرا ــ عند معظم شعوب العالم . فقد اهتم الأديب بالعلاقة العضوية بين الانسان والأرض التى قدمت لما شيته الطعام فى مرحلة الرعى ، ثم الغذاء له فى مرحلة الزراعة . وحتى فى مرحلة الصناعة كانت محاصيل الأرض ومنتجاتها المواد التى قامت الصناعة عليها . ولذلك فإن الأدب الذى يتخذ من حياة الرعاة والفلاحين ، ومن مجتمع القرية الوادعة مضمونا له ، لم يكن يسعى للبحث عن حياة البساطة والبراءة والنقاء فحسب ، بل ركز على حياة الانسان فى جوهرها الأصلى حتى يسطع تحت ركام التعقيدات والمتاهات التى أدت اليها الحياة فى المدينة . ومن هنا كانت المقارنة بين حياة الريف وحياة الحضر قائمة بطريقة شبه مستمرة فى أعمال الشعراء والأدباء الذين عالجوا حياة الرعاة والفلاحين . فإذا كانت القرية تمثل العلاقة النقية البريئة البسيطة بين الانسان والطبيعة ، فإن المدينة تجسد مأساة التعقيد والافتعال والاصطناع التى تجرف الانسان دون أن يملك لنفسه موقفا محددا .

وقد حاول النقاد التفريق بين هذا المضمون الأدبى المتبلور وبين الأغانى والأهازيج الريفية وغير ذلك من وسائل التعبير البدائى عن الحياة فى مظاهرها الفوكلورية . فقد بدأ الأدب الريفى ــ اذا جاز لنا هذا التعبير ــ كمحاولة لتصوير حياة الرعاة التى تمثل بدورها لحظات السعادة والنشوة التى تعترى الانسان عندما يشعر بتناغمه مع مظاهر الطبيعة . ذلك أن حياة الرعاة مجرد وسيلة فنية لتجسيد حياة النقاء والبراءة والبساطة بصفة عامة . ولذلك لا يدور الأدب الريفى أو الرعوى حول فئة معينة من الناس ، بل يتخذ من حياة هذه الفئة قاعدة ينطلق منها إلى الانسانية الرحبة الشاملة .

ويعد الشاعر الاغريقى ثيوكريتاس رائدا لهذا النوع الأدبى . فقد عاد من جزيرة صقلية حوالى عام ٢٨٠ قبل الميلاد ، محملا بذكريات النقاء والبراءة والعفوية التى لم يستطع الهروب منها ، بل استمرأ استرجاعها من حين لآخر وأخيرا طغت على اشعاره التى كانت بمثابة النموذج المبكر للشعر الرعوى . ولم يكن ثيوكريتاس قرويا أو ريفيا ، بل كان من أبناء المدينة ، لكن الريف سحره ، مما دفعه الى ابتكار شخصية تبحث فى مونولوجاته وديالوجاته عن التجسيد الفنى للحياة الفعلية للرعاة ، وذلك أمام خلفية خبرتها هذه الشخصية وعشقتها . وقد اتفق النقاد على أن كل الشعراء الرعويين الذين أتوا فيما بعد قلدوا سواء ثيوكريتاس أو من قلده قبلهم .

ويرجع الفضل الى ثيوكريتاس فى بلورة ثلاثة أشكال من الأدب الريفى تركت بصماتها واضحة عليه . ولم تتغير سوى مظاهرها لتناسب متطلبات كل عصر . تمثل الشكل الأول فى مباريات الغناء التى ترجع أصولها الى المسابقات التى عقدت فى المهرجانات الشعبية المبكرة حين كان يتقابل راعيان فيما يشبه «القافية» الزاخرة بالدعابة وخفة الظل ، ثم يقرران حسم التحدى المرح بينهما عن طريق اقامة مباريات فى الغناء ويحكم المباراة راع ثالث . ومن خلال الغناء المتبادل يقص الراعيان أفراح العشاق واحزانهم . وغالبا ما تنتهى المسابقة بعجز الحكم عن تفضيل أحد الراعيين على زميله ، فلكل مزاياه وقدراته على الوصف الشعرى والانشاد الشجى .

أما الشكل الثانى من الشعر الرعوى ففيه يصف راع وحيد منابع السحر والجمال فى شخصية محبوبته ، وينعى حظه التعس الذى لم يسمح له بالوصال السعيد . وفى الأنماط الأولى لهذا الشكل كان الشاعر يتوجه مباشرة بالنجوى الى معشوقته . ومع مرور الزمن بدأ الشاعر بوصف الخلفية التى تتحرك أمامها حبيبته ، ثم وصف الراعى الذى يتغنى بجمالها ، والذى تعد أغنيته جزءا منفصلا بل ومقحما فى بعض الأحيان على المقطوعة كلها .

ثم جاءت المرثية الشعرية لتثبت وجودها كشكل ثالث يملك قدرة على الاستمرار والتعميق تفوق قدرة الشكلين السابقين . وكانت أول قصيدة ريفية لثيوكريتاس « مرثية دافنى » قد أرست معظم التقاليد التى تكررت فيها بعد عبر العصور والأجيال . فى هذه القصيدة تتمثل الخلفية الوصفية فى قطيع من الماعز يقابل ثايريسس ، ويعده بهبات رائعة اذا غنى له الانشودة القديمة التى تحكى قصه دافنى الأسطورية التى خدعت فى حبها . ونستمع بالفعل الى الأغنية التى قد تبدو عرضية وغير ملتحمة عضويا بالأجزاء الأخرى ، ولكنها تشكل الجزء الأكبر من القصيدة . ثم يأتى القرار أو المقطع المتكرر ليخاطب حوريات الغابة ، وأطياف الأماكن المقدسة من خلال صلاة توضح أن الطبيعة ــ وأن كانت قوانينها صارمة ــ إلا أنها تركت للانسان القدرة على استرجاع ذكرياته وصياغتها بالشكل الذى يفضله .

وبالاضافة الى هذه الملامح الرئيسية فلابد أن نذكر قدرة ثيوكريتاس على تطويع الجمل والتراكيب اللغوية فى هذه القصيدة ، بحيث خرجت الألفاظ والمعانى عن دلالتها المحددة المحدودة الى آفاق لانهائية من التعبير الفنى . وبعد اندثار الشعر الرعوى كنوع أدبى ، انتقلت الصور والرموز والاستعارات وغير ذلك من الأدوات التقليدية الى شعر الرثاء الذى استطاع أن يواكب مشاعر الانسان حتى عصرنا هذا ، وخاصة عند الشعراء الذى عبروا فى قصائدهم عن حزنهم الدفين لفراق الأحباب .

ومع انتقال الشعر الرعوى الى روما على يدى فيرجل الذى عاش بين عامى ٧٠ و ١٩ قبل الميلاد ، فقدت القصيدة الرعوية جاذبيتها كصورة حية للحياة الريفية الفعلية من خلال خلفية واقعية . ومنذ ذلك العصر أصبحت فنا قائما أساسا على التقليد والمحاكاة .

وباستثناء شعر المديح ، فقد ظلت الأشكال الرئيسية كما هى بدون تغيير ، وان كانت قد تحولت الى قوالب يصب فيها الشاعر أغراضه الشخصية مثل التعبير عن عرفانه بجميل الامبراطور الذى أعاد اليه ممتلكاته المغتصبة ، أو تعزية صديق فقد حبيبته .

ومن الواضح أن فيرجل كان متفوقا فى الناحية الفنية على ثيوكريتاس . وهذا التفوق يتجلى فى قدرته على التركيز والايجاز ، وتحكمه فى الايقاع ، واحساسه العميق بجمال الألفاظ والكلمات . وعندما أصبحت القصيدة حلم رجل المدينة بحياة القرية ، تخلت حقائق الحياة الريفية عن مكانها الأثير لصور وأطياف الريف الحالم الذى يجسد حلم الانسان بالعصر الذهبى . وقد تطور الأمر بهذه الخلفيات الحالمة والأطياف الريفية لتتحول فيما بعد الى أركاديا خيالية أو قرية مثالية لا تمت الى عالم الواقع الكئيب بصلة .

وبما أن فيرجل قد كتب باللاتينية ، واعتبر الشاعر الذى تنبأ بميلاد المسيح ، فى حين لم يعرف مصادره الرعوية الاغريقية على وجه التحديد ، فان هذه العوامل اتحدت كى تمنح للشعر الرعوى الرومانى السيادة بطول العصور الوسطى . ومع قدوم عصر النهضة برز أدباء من أمثال بترارك (١٣٠٤ ــ ٧٤) وبوكاتشيو (١٣١٣ ــ ٧٥) ساروا على نهج فيرجل كما تأثروا بالأنماط الأدبية التى عرفتها العصور الوسطى . لكنهم أضافوا روح عصرهم أيضا . فعند بترارك امتد الشعر الرمزى الأخلاقى عنده ليحتوى السياسة . أما الشعر الرعوى أو الريفى التقليدى فقد أصبح معبرا عن شخصية الشاعر بكل تحتويه من آلام وآمال ، مما منحه دفقة جديدة من الحيوية .

وقد شهد عصر النهضة ثلاث تفريعات للانشودة الريفية الكلاسيكية بحيث تجلت فى أشكال جديدة . واستوعبت مضامين لم تكن تعالجها من قبل . فقد أدخل أديب نابولى الكبير سانازارو القصص الرومانسى الذى يستمد مضمونه من الريف الايطالى كما نجد فى كتابه الشهير « أركاديا » الذى صدر فى عام ١٥٠٤ ، والذى يمزج فيه الشعر بالنثر . نجد الاتجاه نفسه عند الشاعر البرتغالى مونتيمايور فى كتابه «ديانا» ١٥٥٨ ، كما كتب فيليب سيدنى فى انجلترا «أركاديا» عام ١٥٩٠ ، وفى فرنسا كتب دى ايرف « أستريه » ١٦١٠ .

واذا كان سانازارو قد استوحى شعره من ثيوكريتاس ، فانه ابتكر الأنشودة التى تدور حول حياة صيادى السمك الذين حلوا محل الرعاة ، وانتقلت المناظر من الريف الزراعى حيث الحقول والسائمة الى الريف الساحل حيث الشباك وقوارب الصيد . وبالرغم أن هذه الصيغة الشعرية اعتبرت فى وقتها بديلا عن صيغ فيرجل ، فانها لم تنتشر على المستوى

الشعبى . فقد اقتصر انتشارها فى أوروبا على فترة وجيزة ، وأصبحت تذكر لقيمتها التاريخية فحسب ، كما نجد فى قصيدة الشاعر الانجليزى ميلتون « ليسيداس » ١٦٣٧ ، وذلك على الرغم من أن الناقد الانجليزى وليم هازلت يقول إنه من المحتمل أن تكون أفضل قصيدة ريفية فى الشعر الانجليزى هى القصيدة الشعرية النثرية التى ألفها وولتون بعنوان «صائد السمك المثالى» ١٦٥٣ .

وقد واكب هذا الانتشار موجة أخرى تمثلت فى تفريعة جديدة للأنشودة الريفية الكلاسيكية عرفت باسم «الدراما الريفية» ، وبلغت قمتها فى ايطاليا كما نجد فى مسرحية الشاعر تاسو «أمينتا» التى أخرجت عام ١٥٧٣ ، ومسرحية جواريني «فيدو كاهن الكنيسة» عام ١٥٩٠ . وبالرغم من أن شخصيات هذه المسرحيات قد استطاعت استيعاب الأنماط السلوكية التى عرفت بها الشخصيات التى تعيش فى القصور ، وبالرغم من أن هذه المسرحيات قد بنيت بأسلوب يميل الى التشابك والتعقيد ، فإنها تحمل كل الملامح الرئيسية التى عرفت بها أشعار بترارك . وتعد مسرحية «الراعية المخلصة» التى كتبها الشاعر الانجليزى فلتشر عام ١٦٠٢ من أفضل الأعمال الدرامية فى هذا المجال .

وقد أكمل الشعراء الانجليز الاتجاهات الرائدة التى بدأها الايطاليون من أمثال باتيستا سبانولى ومانتوانوس ، والفرنسيون مثل بلياد . فقد جمعت قصيدة سبنسر « تقويم الراعى » ١٥٧٩ ما بين الأنماط القديمة والاضافات الجديدة ، ففيها رثاء العاشق ، ومسابقة الغناء ، والمديح ، والقصة الرمزية الأخلاقية . وقد قلد الشعراء أناشيد سبنسر بطول القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وظلت أبرز نموذج سار على نهج تقاليد فيرجل .

وفى هذين القرنين استوعبت مسرحية «الماسك» أو المسرحية الترفيهية التى تتخللها الموسيقى والغناء كل تقاليد المسرحية الريفية . كذلك فان النثر الريفى كما نجده فى كتاب سيدنى « أركاديا » قد استمد ملامح الفروسية فيه من الشعر الملحمى ، فى حين اتجه صوب الرواية لما يحتويه من سرد قصصى . وظلت القصائد الغنائية الريفية الأداة الطبيعية التى يعبر بها رجل المدينة عن شوقة لحياة الريف حيث البراءة والبساطة والنقاء . ومع هذا التنوع والتفرغ أصبح اصطلاح « ريفى أو رعوى » مرتبطا بالمضمون اكثر من ارتباطه بالشكل . فقد أصبح مضمونا للمسرحية والرواية كما كان مضمونا للقصيدة من قبل .

وفى القرن الثامن عشر بلغت القصيدة الرعوية الكلاسيكية الجديدة قمتها بحيث عالجها أشهر الشعراء الذين عادوا الى تقاليد فيرجل التى تجلت بصفة خاصة عند رابين وفونتينيلى وبوب . وقد أدت المعركة الأدبية بين بوب وفيليبس الى العودة غير المعلنة الى واقعية ثيوكريتاس التى برزت فى قصيدة جاى « أسبوع الراعى » فى عام ١٧١٤ . كذلك استطاعت القصيدة الرعوية أن تحتوى على لمحات من حياة القصور والطبقة الراقية كما

حدث فى فرنسا عندما رأينا لوحات شعرية من حدائق فرساى . وفى انجلترا ارتبطت النزعة الانسانية والاتجاهات الرومانسية بالأدب الريفى عندما كتب رامزى « الراعى الرقيق » ١٧٢٥ ، وكراب « القرية » ١٧٨٣ . ووسط هذه التيارات المتنوعة اندثرت القصيدة الرعوية كشكل وانتشرت كمضمون وخاصة فى الحركة الرومانسية التى سادت القرن التاسع عشر والتى عبرت عن حنين الانسان الى حياة الريف البريئة البسيطة النقية وذلك فى مواجهة حياة المدينة التى وقعت تحت وطأة الثورة الصناعية بكل ما جلبته من جبروت الآلة وتلوث البيئة وضياع الانسان .

ومع ظهور الاتجاهات الاشتراكية فى الأدب تحولت النغمة الرومانسية العذبة الى ما يشبه الثورة ضد الأحوال التى يعانى منها الريف فى ظل الاقطاع . فاذا كانت الحياة فى الريف تتميز بالبساطة والنقاء والطهارة ، فان المتحكمين فى مقدراتها والمغتصبين لثرواتها لا يمتون لهذه الخصائص بصلة . فلا خير فى براءة وبساطة وطهارة تكمن تحتها سموم الفقر والجهل والمرض . لذلك يتحتم رعاية الفلاح والزارع والراعى قبل التمتع أو التغنى بمظاهر الطبيعة الريفية الجميلة . فالانسان هو محور الطبيعة التى وجدت من أجله أساسا ، وأى اهمال أو تجاهل له لا يعنى سوى ضياع كل معنى حقيقى للطبيعة . واذا كانت للمدينة أمراض جديدة ، فالقرية لها أمراضها القديمة . والتركيز على علاج أمراض المدينة لا يعنى التخلص من أمراض القرية . فهذه امتداد لتلك فى معظم الأحيان .

وهكذا نجد أن أدب الريف أو القرية أو الرعى قد استطاع مواكبة مسيرة الأدب الانسانى منذ الاغريق وحتى عصرنا هذا . واذا كان قد انتقل من مرحلة الشكل أو القالب التقليدى الى مرحلة المضمون الفكرى القابل للصياغة فى أشكال جديدة ومتعددة ، فهذا دليل على خصوبته ومرونته فى احتواء أشواق الانسان وهمومه .

١٢ - الـــزواج

تروح مضمون الزواج فى الأدب العالمى بين المفهوم الرومانسى المثالى الذى يعتبره تتويجا لعاطفة جمعت بين قلبين ، وبين المفهوم الواقعى الاجتماعى الذى ينظر الى الزواج على أنه جزء من البناء العام للمجتمع يتأثر به ويؤثر فيه . وقد تتفرع تنويعات جانبية من هذين المفهومين الأساسين ، لكنها يظلان الهيكل الفكرى الذى يحتوى مضمون الزواج فى الأعمال الأدبية التى تتناوله . فالمفهوم الرومانسى المثالى يعتبر اتمام الزواج بين الحبيبين نهاية كل المشكلات والعقبات التى وقفت فى طريقها ، فى حين أن المفهوم الواقعى الاجتماعى ينظر الى الزواج على أنه بداية المشكلات والعقبات ، والمحك الحقيقى لاختبار مدى صلابته وصموده فى مواجهة تقلبات المجتمع ومتغيرات الواقع . والأديب الرومانسى يخلق من الحياة الزوجية جنة وارفة الظلال يسعى اليها العشاق كما يسعى المسافرون بحرا الى بر الأمان . وظلت هذه النظرة سائدة فى الأدب العالمى ــ الى حد كبير ــ حتى ظهور علم الاجتماع وعلم النفس والنظريات الاقتصادية الحديثة . عندئذ رأى الأدباء مضمون الزواج فى ضوء جديد ، وظهر المفهوم الواقعى الاجتماعى الذى يحاول تعرية الزواج من كل الهالات الرومانسية والمثالية المحيطة به ، والتى قد تعوق تقويمه تقويما صحيحا .

كانت أول مسرحية تضع نظام الزواج تحت مجهر الفحص والتمحيص بكل قسوة وعنف مسرحية « بيت الدمية» التى كتبها النرويجى الشهير هنريك ابسن وعرضت لأول مرة على مسارح أوسلو عام ١٨٧٩ ، وفيها تثور بطلتها نورا ضد زوجها هيلمر الذى يمثل الزوج التقليدى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ، فزوجته ــ فى نظره ــ ليست دمية يلهو بها فى أوقات فراغه فاذا حانت ساعة الجد فلا وجود لها بالمرة . وتنتهى المسرحية بأن تهجر نورا بيت الزوجية بلا عودة . وهى نهاية جديدة كل الجدة بالنسبة لروح العصر المحافظة والمتزمتة .

وفى هذا الوقت كان نجم برنارد شو ككاتب آخذا فى الصعود الى آفاق الشهرة والمجد ، وأراد أن يدخل تيارا جديدا فى المسرح الانجليزى بأن تبنى اتجاه ابسن فى « بيت الدمية » وألف مسرحيات كثيرة تحتوى نفس المضمون ، وتبعه فى هذا كتاب كثيرون ، بحيث أصبح الزواج مضمونا مسيطرا على الأعمال الواقعية فى المسرح والرواية . فمن خلاله استطاع الأدباء أن ينقدوا المجتمع بصفة عامة . فقد وجدوا أن العامل الاقتصادى يلعب دورا

خطيرا ، فى ربط الأسرة التقليدية بعضها الى بعض . فالأشخاص القادرون على الكسب المادى يسيطرون على الآخرين الذى لا يملكون نفس المقدرة ، وهم يرضخون لسيطرة القادرين لأنهم لا يملكون وسيلة أخرى للعيش . وغالبا ما تكون الزوجة والأطفال ضحايا هذا النوع من السيطرة القاتلة .

وينادى برنارد شو فى معظم مسرحياته بأن الحل العملى للمشكلة الاقتصادية المرتبطة بالزواج يتركز فى جعل كل فرد من أفراد الأسرة مستقلا استقلالا اقتصاديا . عندئذ نضمن عدم انتهاك الحريات الشخصية داخل الأسرة ، لأن ما يحدث داخل الأسرة التقليدية أن الزوج يشترى الزوجة بماله مقابل أن تبيع له جسدها : أى أنها دعارة مقنعة ومستترة وراء هذا الغلاف البراق الذى يطلق عليه المجتمع لفظ الزواج . وللمرأة الحق فى استغلال مفاتنها الجسدية وبيعها لمن يدفع أكثر طالما أن المجتمع لم يمنحها فرصة الاستقلال الاقتصادى الذى يمكنها من المحافظة على كرامتها وعزة نفسها وحريتها فى اختيار الشخص الذى يفهم روحها ويتجاوب مع عقلها قبل أن يلعب بجسدها . يلخص شو نظرته فى الزواج فى مقدمته لمسرحيته « شروع فى زواج » فيقول :

« إن الزيجات الصحيحة لا تخرج عن كونها صداقات من نوع رفيع ومتين قائم على الفهم والتجاوب . أما تلك الزيجات التى يدعون أنها تقوم على حب أبدى سواء أكان افلاطونيا أو حسيا فهى ليست الا حالات مرضية يجب أن يفحصها الطبيب بعناية واذا فشل فى تحليلها فمن الممكن ارسال هذا النوع من الزوجين الى المفصلة . »

وقد أدى حماس شو وغيره من الكتاب لمعالجة موضوع الزواج الى الخروج — فى معظم الأحيان — من مجال الأدب والفن الى ميدان الفكر الاجتماعى الذى يبرز فيه الأديب آراءه واتجاهاته بصفة شخصية خارج نطاق الشكل الفنى . فليس من العيب أن يعالج الكاتب مشكلات عصره الاجتماعية ، وانما العيب أن يهمل أدواته كفنان . تلك الأدوات التى تتركز فى رسم الشخصيات وخلق المواقف وربطها من خلال التسلسل المنطقى لها . وغالبا ما تلعب الفكرة دور العمود الفقرى لها فى هذا الربط ، ولكن يجب ألا تقف مهمة الفنان عند حدود الفكرة وعرضها من وجهة نظره الشخصية بل يجب أن تكون من وجهة نظر الشخصيات التى تقدمها داخل سياق النص المسرحى ذاته حتى لو تعارضت الشخصيات مع وجهة نظر الكاتب .

والأديب الذى يضع عمله الأدبى فى خدمة مضمونه الفكرى لا يختلف كثيرا عن الشاعر الاغريقى هسيود الذى جعل من أشعاره منبرا للتعليم والنصح والارشاد . يقول مثلا فى موضوع الزواج .

« اتخذ لك زوجة وأحضرها الى منزلك عندما تصل الى السن اللائقة : أى عندما تكون

فى الثلاثين من عمرك ، لا أكثر ولا أقل ؛ فهذه هى السن القانونية للزواج ، وأترك زوجتك الى ما بعد سن الزواج القانونية بأربع سنين ، ثم تزوجها فى السنة الخامسة » .

وفى مجال آخر يقول هسيود :

« تزوج عذراء كى يمكنك أن تعلمها طرق التدبير ، وعلى الأخص عذراء تقطن بالقرب منك ، ولكن عليك أن تدقق النظر فى كل ما حولك ، وأن تتأكد من أن زواجك لن يكون أضحوكة جيرانك . »

ونحن لا نلوم هسيود على هذا المنهج التعليمى المباشر فى أشعاره ، فلا فرق بينه وبين الحكيم القديم آنى عندما ينصح ابنه بقوله : « لاتكثر من اصدار الأوامر الى زوجتك فى منزلها اذا كنت تعلم أنها سيدة صالحة ، ولا تسألها بغلظة : ما هذا ؟ لاحظ بعينيك والزم الصمت . يالها من سعادة عندما تضم يدك الى يدها ؛ كل رجل مستقر فى منزل الزوجية ، يجب أن يجعل قلبه ثابتا غير متقلب . لا تجر وراء امرأة أخرى غير زوجتك ولا تجعلها تسرق قلبك » .

هذا المنهج التعليمى المباشر يرفضه الأدب الناضج الذى يحتم ضرورة الشكل الفنى حتى لو كان قضية اجتماعية ملحة مثل نظام الزواج . ويبدو أن الأعمال الكوميدية كانت قادرة على الهروب من هذا المأزق فى معالجتها لمضمون الزواج . فعلى الرغم من أن الكوميديا تحتوى فى طياتها على جانب تعليمى لا يمكن اغفاله ، فان المواقف المثيرة للضحك ، والمفارقات الهزلية ، واللمسات الكاريكاتيرية ، وعناصر السخرية والتهكم وغير ذلك من أدوات الكوميديا ، تجعل القدح المعلى للمواقف والشخصيات فى تطوير العمل الأدبى . نلمح هذا فى مسرحية « ليزيستراتا » للشاعر الاغريقى اريستوفانيس ، و«ترويض النمرة » لشكسبير ، و « زواج فيجارو » لبومارشيه ، ورواية « الكبرياء والهوى » لجين أوستن وغير ذلك من الأعمال التى ربطت بين الزواج والمجتمع فى قالب كوميدى .

فمثلا يرى اريستوفانيس بأسلوبه الساخر أن الزوجة يمكنها أن ترفع ألوية السلام على العالم كله اذا ما عرفت كيف تعامل زوجها . ولذلك كانت خطة بطلته ليزيستراتا مبنية على أساس أن الحب ليس نقطة الضعف فى المرأة وحدها ، لكنه نقطة الضعف فى الرجل أيضا ، وما على المرأة إلا أن تنتظر عودة زوجها متزينة بأجمل زينة ، مبدية كل مفاتنها من غلالتها الشفافة ، متعطرة بأطيب العطور لتلهب فى زوجها نار الرغبة . وحين تضطرم فيه الرغبة تتمنع حتى يستسلم لارادتها ويعقد السلم ويكف عن القتال . فقد كانت مقتنعة بأن هذه الخطة ناجحة ، لأنها تستخدم أمضى سلاح يمكن أن تشهره المرأة فى وجه زوجها وترده به الى صوابه .

فى مسرحية « ترويض النمرة » يقدم لنا شكسبير بطلته كاتارينا العاصية السليطة المتمردة ذات الطبع الحاد الجامح ، والصخب المثير للأعصاب ، لدرجة أن كل من يحيطون بها ظنوا أنه من المستحيل أن يقدم أحد الرجال على خطبتها لتصبح زوجة له . ولكن حدث أن هبط المدينة رجل يدعى بتروشيو باحثا عن زوجة مناسبة ، وأتته أخبار كاتارينا السليطة ، ولكنه لم يتأثر بأحاديث الناس عنها وعن أخلاقها ، وقرر أن يتزوجها ويروضها حتى يجعل منها زوجة من أكثر الزوجات وداعة وأشدهن طاعة . وتتوالى أحداث المسرحية التى كانت بمثابة مراحل متتابعة ومتصاعدة فى ترويض كاتارينا الى أن تقول فى نهاية المسرحية :

« للزوج على زوجته من الحقوق ما للحاكم على أتباعه . فإذا ساء خلقها وفقر طبعها ، وعبس وجهها ولم تنزل بالطاعة على ارادته فهى الشريرة العاصية ، والخارجة الثائرة ، والخائنة لعهد زوجها المحب المخلص . إنه ليخجلنى أن يبلغ الجهل ببعض النساء حدا يحملهن على وضع سيف القتال حيث يجدر بهن الضراعة التماسا للسلام ، أو يعملن لاغتصاب السيطرة والسلطان ، فى حين أنهن مطالبات بالخدمة والمحبة والطاعة . لماذا خلقت أجسامنا طرية ناعمة لينة رخوة غير قادرة على الأعمال الشاقة ؟ أليس هذا كى تلائم ظواهرنا نعومة بواطننا ولين قلوبنا ؟! » .

فى مسرحية « النساء العالمات » يدير موليير أحداث مسرحيته حول شروع زواج هنرييت وكليتاندر ، ناقدا من خلاله مظاهر الزيف الاجتماعى كما تتمثل فى التحذلق عند النساء . والأحداث تصدر عن نوعين من الجهود : الجهود التى يبذلها الثلاثى المتحذلق « فيلامنت وأرماند وبيليز » من أجل تزويج هنرييت من تريسوتان ، وتلك التى يبذلها الثلاثى المعتدل « كريزال وأريست ومارتين » بغية ضمان زواج هنرييت من كليتاندر . والعقدة تتشكل فى الفصل الثانى حين يرتضى كريزال ــ دون علم زوجته ــ عقد قران ابنته هنرييت على محبوبها كليتاندر . ثم تحل العقدة بفضل حيلة يأتى بها أريست فيتم الزواج على الوجه الذى يبتغيه الفريق المعتدل .

فى رواية « الكبرياء والهوى » تبلور لنا جين اوستن الى أى مدى يتحول الزواج الى قضية العمر والمصير بالنسبة الى الشخصيات التى تعيش فى مجتمع مغلق تقليدى بطىء الايقاع ، يتركز فيه تفكير النساء وسلوكهن حول كيفية البحث عن الزوج المناسب للايقاع به حين يحين الوقت . انهن لا يستطعن تصور الحياة بدون زوج يضمن لهن مستقبلهن من خلال حياة زوجية مستقرة .

ومن السهل تتبع مضمون الزواج فى أعمال أدبية أخرى كثيرة نظرا لتشابكه مع مضامين أخرى مثل الحب والجنس والاقتصاد والاجتماع ، وخاصة أنه مضمون يعكس روح العصر بطريقة أو بأخرى . ولذلك كان من الطبيعى أن يتناوله كثير من الأدباء محاولين بلورة أبعاده المتعددة .

١٢ - الشــطار

كانت حياة الشطار والمغامرين مضمونا مفضلا لأعمال أدبية عديدة عند معظم شعوب العالم سواء على مستوى الأدب الكلاسيكى أو الأدب الشعبى . وقد نرى الشاطر أفاقا مغامرا أو انسانا مضحيا بنفسه من أجل الآخرين ، لكن هناك نزعة انسانية تربط بين معظم شخصيات الشطار وان اختلفت درجتها . ويكفى أن نذكر فى الأدب العربى الشعبى شخصية الشاطر حسن ، فهى تكاد تجمع معظم الخصائص التى اشتهر بها الشطار فى الأدب العالمى . ذلك أنها مزيج من الدهاء ، والذكاء ، والخبث ، وسرعة الحركة ، والشجاعة ، والاقدام ، بحيث تشكل مركز الاهتمام ومحور الحيوية فى كل مجال توجد فيه .

وكانت شخصيات الشطار من الجاذبية والشعبية بحيث ابتدع أدباء أوروبا ما يسمى برواية الشطار التى تدور مغامرات أحدهم سواء بين طبقات المجتمع الواحد أو بين مختلف المجتمعات والبلدان . وهى رواية لم تتخذ لنفسها شكلا متبلورا بل اقتصرت على سرد المواقف والمغامرات والمآزق المتتابعة التى تمر بالبطل ، ولذلك فهى تتكون من حلقات مرتبطة بشخصية البطل التى تكون عمودها الفقرى . وغالبا ما يكون السرد على لسان البطل نفسه ، أى بضمير المتكلم ومن وجهة نظره الشخصية .

ويعد الشاطر أول بطل روائى لا يشترط فيه أن يكون أميرا أو أرستقراطيا بل إنه ينتمى فى كثير من الأحيان الى فئة الصعاليك والمتشردين الذين ليس لهم أى مركز اجتماعى معترف به . وربما قام بأحط المهن وأحقرها . لكن السمة الأساسية المميزة لشخصيته هى رفضه للواقع الاجتماعى ، ليس لأن المجتمع يعتبره طفيليا وخارجا على تقاليده ، ولكن لأنه يرى ما لايراه الآخرون ، ومن ثم فانه يدرك كل السلبيات والثغرات التى تشوه كيان الانسان اقتصاديا واجتماعيا وأحيانا سياسيا . ولذلك فهو يسخر من المجتمع بلا رحمة فى شخص الناس الذين يعتبرون أنفسهم أعمدته وسدنته . وهو عملى فى تفكيره ، اذ أنه لا يرفض أى مغنم يحصل عليه ، بل يسعد به ويسعد الآخرين به ، وخاصة الذين حرموا منه .

وعلى الرغم من أن شخصية الشاطر الصعلوك كانت من الشخصيات الشعبية المحبوبة فى مجال القصص وخاصة الشعبى منه ، فان رواية الشطار لم تكتسب ملامحها المتبلورة الا فى القرن السادس عشر وخاصة فى أسبانيا عندما بدأت كرد مضاد لروايات الفروسية الرومانسية ذات الشطحات الخيالية المبالغ فيها . فقد أوضحت روايات الشطار أن حياة

البشر العاديين فى حياتهم اليومية يمكن أن تقدم مواقف وشخصيات لها نفس الإثارة التى نجدها فى الشخصيات الخيالية مثل السحرة ، والعمالقة ، والفرسان ، والأمراء ، والأبطال الذين عرفناهم فى الأساطير والملاحم .

ومن أقدم النماذج التى عرفها أدب الشطار قصة أسبانية مجهولة المؤلف ومازالت تتمتع بشعبيتها من القرن السادس عشر حتى الآن . إنها قصة « حياة لازيريللو الترمسى » التى كتبت حوالى عام ١٥٥٤ ، والتى وضعت النموذج الرائد لكل روايات الشطار التى كتبت فى أسبانيا وفى خارج أسبانيا كما نجد عند الكتاب الفرنسيين مثل ليساج الذى كتب رواية « جيل بلا » والذى جعل أحداث روايته فى أسبانيا ، مثله فى ذلك مثل معظم الروائيين الفرنسيين الذين اتخذوا من الشطار الشعبيين أبطالا .

وعندما ألف الشاعر توماس ناش قصته «المسافر التعس» عام ١٥٩٤ ، لفت نظر الجمهور الانجليزى الى رواية الشطار ، مما ظهر أثره فيما بعد فى روايات دانيال ديفو مثل « الكولونيل جاك » ، و « الكابتن سنجلتون » و « مول فلاندرز » . وقد طرأت على النموذج تعديلات وتحولات عديدة . فلأول مرة تلعب الشخصيات النسائية دور الشطار ، وتقوم بكل الأعمال التى لم تكن تخطر على بال ، مما جعل حلقات القصة المتسلسلة تميل الى المبالغة والبعد عن الواقع المعقول .

وبرسوخ تقاليد السرد الروائى تبلورت شخصيات مثل روبين هود فى الأدب الانجليزى وتايل ايلون شبايجل فى الأدب الألمانى . ومن خلال المزج بين هذين النمطين برزت شخصية الشاطر المثالى ، الوطنى ، الصعلوك الخارج على القانون ، المارق الذى يعيش مع عصابته فى الغابات أو الأماكن المهجورة التى يغير منها على الاقطاعيين المستبدين . وقد تطور هذا النمط وخاصة فى الأدب الألمانى عندما قدمه جيته فى روايته « جوتز فون بيرلى تشنجن » ١٧٧٣ التى عرفت فيما بعد باسم « فايت فيبر » ، ثم رواية « ساجن دير فورسايت » ١٧٩٨ . كما كتب شيللر « داى راوبر » عام ١٧٨١ ، و « أباليِنو » ١٧٩٣ ، وكتب فالباياس « رينالدو رينالدينى » ١٧٩٨ .

وفى أواخر القرن التاسع عشر دخلت روايات القراصنة ضمن تراث روايات الشطار نظرا للتشابه الظاهرى بين شخصية القرصان وشخصية الشاطر ، وان كانت الخلفية الوصفية قد انتقلت من المدن والغابات الى البحار والمحيطات . وكانت رواية « قراصنة بينزانس » ١٨٧٩ بمثابة الخطوة الأولى التى انهمر بعدها سيل روايات القراصنة الزاخرة بالمغامرات المغرقة فى الرومانسية . ولم يكن القرصان شخصية شريرة دائما بل غالبا ما كان يدافع عن قضية عادلة ركز عليها الروائى لاثارة تعاطف القراء معه .

ولم يقتصر وجود الشطار على الرواية بل تسللوا أيضا إلى القصيدة والمسرحية ، كما نجد فى قصائد وولتر سكوت السردية التى عرفت باسم « لوكينفار » ، وقصيدة جون ماسفيلد « قاطع الطريق » التى تصور بطلا خارجا على القانون ويحارب من أجل الخير ويقلب شجاع ، يرى أن القانون الذى يضعه البشر كثيرا ما يتعارض مع الروح الحقيقى للخير الانسانى . وقد أدى هذا الاتجاه الى اندثار الخصائص التقليدية الأولى لأدب الشطار ، والتى تمثلت فى شخصيته المارق الصعلوك المرح الذى يتنقل بين مستويات اجتماعية متعددة ، ويمر بمآزق حرجة متتابعة ، لا يحمل من الفكر والفلسفة بقدر ما يحمل من الشجاعة والجرأة وروح المغامرة والمخاطرة التى تتحول فى أحيان كثيرة الى هدف حد ذاتها .

وقد جذبت شخصية الشاطر برنارد شو فقدمها فى مسرحية « الانسان والسوبرمان » ١٩٠٣ من خلال قطاع الطرق الذين قابلوا بطل المسرحية وتناقشوا معه ـ كعادة شو ـ فى قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية ملحة ، وبرز فيها التشابه بين الرأسمالى وقاطع الطريق ، لكنه تشابه غير مطلق لأن قاطع الطريق فى المسرحية يسرق كى يعطى الفقراء ، فى حين يسرق الرأسمالى كى يضيف المزيد الى ثروة الأغنياء .

ولم يدع الكتاب اليهود الفرصة كى تفلت من يدهم ، بل استغلوا حب القراء لشخصية الشاطر فجعلوها تتوحد مع شخصية اليهودى الذى يعيش فى عزلة عن المجتمع بحجة أنه يرفض هذا المجتمع وليس بسبب عجزه عن الاندماج فيه . يتضح هذا الاتجاه فى روايات الكاتب الأمريكى المعاصر صول بيلو ـ الحائز على جائزة نوبل للأدب ـ وخاصة فى رواية « مغامرات أوجى مارش » ١٩٥٣ التى يملك فيها البطل من الامكانات الشخصية والفكرية والثقافية ما يرتفع به درجات عدة فوق مجتمعه ومن ثم ينعزل عنه تماما . حتى هفواته وسقطاته ينظر اليها على انها هفوات وسقطات انسان عظيم من طينة غير طينة البشر العاديين . فاذا أقدم على السرقة فانه يسرق الكتب لأنها غذاء القلب والروح ، واذا مارس الدعارة فانه يقول : إن الانسان لا يمكن أن يتجاهل حاجته الملحة الى الحب والتناغم والتلاحم .

هكذا قدم صول بيلو اليهودى فى دور الشطار المغامرين ، وكأنه يريد أن يوحى من طرف خفى الى الأمريكيين بأنهم يملكون الأدب الشعبى العريق فى شخصياته اليهودية مستغلا فى هذا حساسية الأمريكيين تجاه حداثة أدبهم . لذلك يحيط بيلو بطله أوجى مارش بهالات من البطولة والمجد . بل غالبا ما يطلق عليه لفظ « الملك » بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالات وظلال . فالعالم كله لا يتسع لهذا الملك الجديد الذى تغلفه مسحة من التراجيديا ممزوجة بالتنويعات الأخلاقية والميتا فيزيقية . والرواية كلها عبارة عن وجهة نظر البطل فى العالم والكون والأحياء . يبدو البطل مستقلا تمام الاستقلال عن هذا العالم برغم

اختلاطه به ، وبالتالى فانه يعيش حياته بوجهين : أحدهما يظهر به بين البشر العاديين بكل تفاهتهم وسطحيتهم ، والآخر ينظر به إلى الكون الشاسع الذى يتسع لفكره الرحب والشامل . وقد حاول بيلو أن يضفى ملامح الأسطورة على بطله كما نجد فى الفقرات التى تصف النسور ، وكأنه أحد أبطال الالياذة أو الأوديسا ، لكن بيلو فشل فى ذلك فشلا ذريعا بدت هذه الفقرات دخيلة ومقحمة على بناء الرواية .

ويبدو أن أدب الشطار كان ذا جاذبية خاصة بالنسبة للأدباء الأمريكيين نظرا لأن استعمار القارة الأمريكية تم تقريبا بنفس أسلوب الشطار المغامرين . ومن هنا أصبحت شخصية الشاطر من الملامح الرئيسية المكونة للشخصية القومية الأمريكية وبالتالى تركت بصماتها واضحة على الأدب الأمريكى . ففى رواية « على الطريق » لجاك كيرواك نتابع المغامرات التى يخوضها البطل بنفس أسلوب الشطار . فالعمود الفقرى لأحداثها التى تدور فى الخمسينيات من هذا القرن يرتبط برحلات الأتوستوب التى يقوم بها البطل عبر البلاد بدون هدف محدد ، أو بقيادته للعربات بسرعات مجنونة من نيو أورليانز الى نيويورك الى دينفر الى سان فرانسيسكو بدون هدف محدد أيضا ، لذلك يبدو بناء الرواية بدون هدف أيضا بحكم افتقاده الشكل المميز . والمحصلة النهائية وجود مجموعة من البشر داخل دوامة متغيرة من الفوضى ، وبدون أى ارتباط بمكان أو بشخص .

ويبدو أن تنقلات الشاطر فى العصر الحديث من مكان الى آخر ، ترجع الى قلقه الذى ينهشه من الداخل بحيث لا يجد اشباعا فى أى مكان يحل فيه . فلم يعد يدافع عن قضية اجتماعية عادلة ، بل أصبح دائم البحث عن الحقيقة بمفهومها الميتافيزيقى . عبر كيرواك عن هذا الجانب الروحى فى روايته « شحاذو الدراما » عام ١٩٦٠ . والدراما بمفهوم البوذيين هى الحقيقة . فشخصيات الرواية تبحث عن الدراما أو الحقيقة لعلها تعثر على معنى وجودها فى هذا الكون ، وذلك من خلال الرحلات التى تقوم بها بين جبال كاليفورنيا وبطول الشمال الغربى لشاطىء الباسيفيكى . وتشبه شخصية البطل جافى معظم شخصيات كيرواك التى تجسد أفكاره الفوضوية المضادة للقيم الاجتماعية المعاصرة .

أما بالنسبة للأدب العربى المعاصر فهناك ظاهرة جديرة بالتسجيل والتحليل . فعلى الرغم من أن الأدب العربى الشعبى زاخر بالشطار الذين سحر بهم الأدباء العالميون ، فان الأدب العربى المعاصر لم يهتم بالاستفادة بهذا التراث الخصب فى مضامينه الحديثة . صحيح أن هناك محاولات مسرحية فى هذا المجال مثل تلك التى قام بها زكريا الحجاوى ويسرى الجندى ، كما عقد رشاد رشدى لواء البطولة للشاطر حسن فى مسرحية « شهر زاد » ، لكنها محاولات لا تواكب خصوبة أدب الشطار فى التراث العربى . كذلك لم تهتم الرواية أو الشعر الحديث بهذا التراث نتيجة لاعتماد الأدباء العرب على محاكاة النماذج القادمة من الأدب

العالمى بصفةعامة ، والأدب الغربى بصفة خاصة . وبذلك فقد انتاجهم الأدبى الكثير من الأصالة . ومن المحتمل أيضا أن غياب شخصية الشاطر من الأدب العربى الحديث يرجع الى غيابه من حياتنا العملية . فقد انغلق كل بلد عربى على نفسه ، وزادت الفجوات بين البلاد العربية مما أعجز الانسان العربى عن الانطلاق بين أرجائها . وأصبح كل واحد رهين البقعة الجغرافية المحدودة التى تحتويه ، وعجز تراث الشطار الضخم عن التسلل الى أدبنا العربى المعاصر .

١٤ - الشفقة

كانت الشفقة من الأحاسيس التى حرص معظم أدباء العالم على اثارتها فى جمهورهم . فالأديب يرى فى مظاهر العطف والرحمة والمشاركة الوجدانية دليلا ماديا ملموسا على وجود الروح الانسانية الحقة بين بنى البشر مهما اختلفت أوطانهم أو أزمانهم أو مشاربهم . وكانت التراجيديا الاغريقية من الأشكال الأدبية المبكرة التى جعلت من مزيج الشفقة والخوف جوهرا الخاصية التطهير النفسى الذى تنهض عليه ، والذى جعل منه أرسطو نظرية درامية لا تزال راسخة حتى اليوم . فنحن نشفق على البطل التراجيدى لأنه يشترك معنا فى الانسانية بكل ثغرات ضعفها التى توررده موارد التهلكة . وهو احتمال قائم بالنسبة لنا أيضا ، ومن هنا كان الخوف أو الرعب الذى يمتزج بالشفقة .

ولعل اهتمام الأدباء باثارة الشفقة فى نفس الجمهور ، يرجع إلى أنها تخرج الانسان من دائرة ذاته الضيقة إلى مجال الانسانية الرحبة ، ومن ثم تتسع نظرته ورؤ ياه للمجتمع والكون ، ويصبح أكثر تفهما واستيعابا لأسباب الضعف الانسانى ونتائجه . ولذلك فإن الشفقة تعد – فى أحيان كثيرة – فضيلة انسانية لا يتمتع بها سوى أصحاب القلوب الكبيرة . ولكنها لابد أن تخضع لمعايير وجدانية محددة وإلا انقلبت إلى نوع من الأحاسيس المرضية التى تثبط الهمم ، وتتطرف إلى حدود الرثاء والشجن وندب الحظ العاثر . والقانون الذى يؤكد أن كل شىء يزيد على حده ينقلب إلى ضده ينطبق تماما على المعايير الفنية والنفسية التى يقيس بها الأدباء مفهوم الشفقة فى أعمالهم .

ولكن لا يعنى هذا أن كل الأدباء بلا استثناء كانوا يحبذون اثارة الشفقة فى أعمالهم بكل أبعادها . فالأدباء الذين شجبوها ورفضوها لا يستهان بعددهم ، ومعظم الرافضين كانوا يؤكدون أن أكثر الشفقة شفقة على الذات ، شفقة تسلب الانسان كل قدرة على المبادرة والعمل الحاسم الايجابى ، ومن ثم يتحول إلى مخلوق لا يستحق حتى مجرد الشفقة . ولذلك يقول وليم بليك إن الشفقة تمسخ الوجود الانسانى . ففى قصيدة له يوضح أن « الشفقة تشق الروح وتسلب الرجل رجولته » ، بل إن الشفقة تحتم وجود الضحية ، أى توجدها إذا لم تكن موجودة . وإذا اختفت من الوجود كل مظاهر الظلم الانسانى فإن جزءا كبيرا من أحاسيس الشفقة لابد أن يختفى بالضرورة ، ولن يتبقى سوى الشفقة التى تثيرها القوى الغيبية والقدرية عندما تهزم الانسان أو تقضى عليه .

ومع كل هذا الهجوم الذى شنه الشاعر الانجليزى بليك وأمثاله على عاطفة الشفقة ، فإنها لا تزال تحتل مكانتها المرموقة فى التراجيديا بصفة خاصة والدراما بصفة عامة . ولم تفت عبقرية أرسطو هذه الحقيقة بحيث ركزت عليها الأضواء التحليلية فى كتاب « فن الشعر » لكن الشفقة إذا طالت أصبحت غير مقبولة بل يمكن أن تتحول إلى رذيلة . والإنسان السوى له طاقة محدودة لتحملها ، أما ذوو الاسراف الانفعالى والميوعة العاطفية فيتحملون المزيد منها . ولذلك فإنهم فى حاجة إلى المزيد من النضج العاطفى والوعى السليم . وكما قال الشاعر اللاتينى أوفيد إن الدموع شهوانية بطبيعتها ، أى أنها تنبع من الجانب الغريزى فى الانسان ، الجانب الذى يمكن أن يندفع إلى حدود بعيدة خلف العقل والوعى والادراك ، والدراما الناضجة لا تتحمل الكثير من هذه الشهوانية ، أى أنه يتحتم على الناس أن يكبتوا شفقتهم وأن يكفوا عن البكاء كى يتسنى للمسرحية أن تستمر . أما الميلودراما فغالبا ما تستمرىء التطرف باحاسيس الشفقة والرعب لأن هذا يتمشى مع طبيعتها الانفعالية الجامحة .

وفى المأساة الاغريقية شفقة أقل مما قد يتبادر للذهن لأول وهلة . فما أقل الشفقة التى يثيرها الضحايا فى مأساة « أجاممنون » وذلك على حد قول ايريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما » إن أيسخولس مثلا يضع بروميثياس فى موقف مثير جدا للشفقة ، ومع ذلك فإن الجمهور لا يتعاطف معه بالقدر نفسه . ذلك أن التوحد بين البطل والمتفرج نسبى إلى حد كبير بحيث يمكن أن يتراوح بين التعاطف المطلق واللامبالاة الكاملة . وحتى فى « أوديب ملكا » فإن شعورنا بالخوف . والرعب ، والرهبة من جراء القدر المحتوم ، يطغى على شعورنا بالشفقة على رجل يفقأ عينيه بنفسه .

ولم تقتصر أحاسيس الشفقة على نمط واحد ، بل اختلفت مظاهرها وأشكالها وأسبابها ونتائجها باختلاف الأديب والعصر والمناخ الفكرى . ففى مسرحيات شكسبير — مثلا — نجد شفقة تزيد أضعافا مضاعفة على ما نجده منها فى مسرحيات الاغريق . وهذه الخصوبة ترجع إلى التنويعات المتعددة التى عزفها شكسبير على نغمة الشفقة . فهى لم تعد مجرد العاطفة الانسانية الكريمة التى يحسها الانسان تجاه المأزق المصيرى الذى وقع فيه البطل ، بل أصبحت عالما جياشا بمختلف درجات العاطفة فى كل موقف درامى على حدة . ولذلك نجد الشفقة عند شكسبير مزيجا من الرحمة والتعاطف والتآلف والتوحد والحب والمشاركة والمساندة . فالانسان يرتفع فوق مستويات الأحاسيس التقليدية والنمطية الضيقة .

ويقول ايريك بنتلى إن الرحمة تسمو على الشفقة كما تسمو الرهبة على الخوف فى المآسى الرفيعة ، فى حين تكتفى الميلودراما بالشفقة والخوف . ففى مآسى شكسبير كلها يرقى الخوف إلى رهبة ، والشفقة إلى رحمة . ويرى بنتلى أن هذا لا ينطبق على كتابات أى من

معاصرى شكسبير الانجليز . ففى مسرحيات كريستوفر مارلو مثلا يطغى الخوف تماما على الرهبة بكل جلالها ، فى حين يندر عنصر الشفقة وتتلاشى الرحمة تماما .

ويبدو أن الأسلوب الذى يستخدمه الأديب فى توظيف الشفقة فى أعماله يصلح معيارا لقياس مدى رقيه الانفعالى والعاطفى . فإذا استشهدنا بالأديب الفرنسى راسين ، فسنجد أن له مكانة رفيعة فى التراجيديا الفرنسية تضاهى مكانة شكسبير فى التراجيديا الانجليزية . ولذلك فإن الشفقة التى يثيرها فى مسرحياته ترقى إلى مزيج الرحمة والتعاطف والتآلف والتوحد والحب والمشاركة والمساندة الذى نجده عند شكسبير . ينطبق هذا على بطلته أندروماك ، فى حين لا تثير فيدر فينا سوى مشاعر الرحمة والتعاطف برغم كونها امرأة شريرة بمعنى الكلمة .

وعلى الرغم من أن كورنى لم يستخدم عنصر الشفقة فى مآسيه بنفس الخصوبة التى نجدها عند راسين ، فإنه لم يقع فى محظور الاسراف الانفعالى والميوعة العاطفية . ولعل هذا يرجع إلى منهجه الكلاسيكى الذى جنبه شطحات الرومانسية التى تهجر العقل والادراك والوعى إلى دنيا العواطف الجياشة الصاخبة التى لا تخضع لأى معيار .

وفى أواخر القرن الثامن عشر حاول الأدباء الألمان الاستفادة بانجازات كل من الاغريق وشكسبير فى مجال التراجيديا . وتجلت هذه المحاولة فى مسرحية شيللر « مارى ستيورات » التى لم ينقاد فيها وراء الفوضى والفساد والاضطراب الذى نجده فى المآسى التى سبقته ، فلم يشأ شيللر أن يكون الانهيار عميقا وقاسيا ومروعا كما عهدناه من قبل . فقد آمن تماما بأن وظيفة المأساة تكمن فى مضاعفة نبل النفس عند الانسان ، ولكنه لم يدرك أن التركيز على نبل القصة قد يقضى على العنصر المأسوى فيها . وإذا كانت « مارى ستيوارت » مسرحية ناضجة إلا أننا لم نمر فيها بتجربة الفوضى المأسوية . فنحن نسمع فقط على لسان الشخصيات أن مارى كانت شريرة قبل رفع الستار ، لكنها لا تبدو ــ مع بداية المسرحية ــ شريرة على الاطلاق . وبذلك نسى شيللر أن المأساة عالم مستقل فى حد ذاته وأن الأحاسيس التى تثيرها تنفصل تماما عن تلك التى نمارسها فى حياتنا العادية . كذلك فإن الأحاسيس التى تثيرها الشخصية التاريخية تختلف فى نوعيتها وجوهرها بمجرد دخول الشخصيات عالم التراجيديا .

وإذا كان أرسطو قد افترض تعادل عنصرى الشفقة والخوف بمقدارين متساويين حتى يحدث التطهير عند الجمهور على أفضل وجه ، فإن هذه المعادلة كانت صعبة بل ومستحيلة فى معظم الأحيان . ذلك أنه من المستحيل قياس الصدى النفسى للموقف التراجيدى عند المتفرج قياسا دقيقا . بل ربما أحس المتفرج بالرعب من موقف قصد به الأديب اثارة احساس الشفقة لديه . فإذا أخذنا أديبا خبيرا « باضطراب منابع العاطفة » مثل كلايست معاصر

شيللر ، فإنه لم يستطع ايجاد التوازن أو التعادل بين عنصرى الشفقة والخوف برغم مهارته فى تجسيد أسباب العواطف ونتائجها . ولذلك فإن أعماله ليست مليئة بالخوف فحسب ، بل بالرعب . ولذلك يطغى الخوف والرهبة على الشفقة فى حين تتلاشى الرحمة تماما . وكان نجاح كلايست الواضح فى تجنب الشفقة على الذات وما يستتبعها من أحاسيس مريضة لا تليق بالأدب الرفيع . فقد كان كلايست من الأدباء الذين يرفضون استجداء عطف الجمهور على شخصياتهم .

وإذا كانت الشفقة على الذات لها قيمتها الحقيقة فى الحياة العملية ، فإن تحملها على المسرح لابد أن يخضع لحدود ضيقة جدا . والشفقة على البطل لابد أن تستحوذ على نصف انفعالات المتفرج ، لأنها تعنى فى الوقت نفسه أن النصف الآخر يملؤه الخوف من الشرير . وهو ليس خوفا بالمفهوم التقليدى ، لكنه مزيج من الرفض والغضب والكره والاشمئزاز والاحتقار . وقد قال أرسطو فى كتابه « البلاغة » إن بين الشفقة والخوف علاقات عضوية بحيث لا يمكن الفصل بينها وتحليل أحدهما دون الآخر . وقد افترض فى كلتا الحالتين وجود عدو أو رجل رهيب شرير ، فإذا كان يهددنا نحن ، فاننا نستشعر الخوف على أنفسنا ، وإن كان الآخرون هم المهددين شعرنا بالشفقة عليهم . ويبدو أن أرسطو كان يعتقد أن معظم الشفقة هى شفقة على الذات بحكم أن ذواتنا تتوحد مع أولئك الآخرين المهددين ، وما نحسه من شفقة عليهم هو فى حقيقته شفقة على أنفسنا ، ومن ثم فنحن نشاركهم مخاوفهم . وليست الشفقة على البطل سوى غطاء انسانى براق ، تخفى تحته شفقتنا على أنفسنا .

ويبدو أن عنصر الشفقة كان الشغل الشاغل لكثير من الأدباء سواء بالقبول أو الرفض . فقد أوضح بريشت أن الأحاسيس التى حددها أرسطو فى مجال المسرح الدرامى تعتمد أساسا على استهلاك فاعلية المتفرج ، وتفريغ طاقاته المشحونة ، وقبول الأمور على علاتها ، وكان وجه اعتراض بريشت على هذا أن أرسطو لم يفسح مكانة مرموقة لعقل الانسان كى يقوم بدوره الخلاق . فالأمر كله مرتهن بالعاطفة والاحساس والشعور والوجدان ، أما طاقة الفكر العقلانى فلا وجود لها فى منهج أرسطو الدرامى .

من هنا كانت مناداة بريشت بما أسماه بالمسرح الملحمى الذى حاول أن يبلور خصائصه فى جدول مشهور جاء ضمن ملاحظاته على أوبراه « ازدهار وسقوط مدينة ماهاجونى » وأوضح فيها التضاد بين المسرح الدرامى بمفهوم أرسطو والمسرح الملحمى بمفهومه هو . إنه يرى أن المسرح الدرامى يجرى الأحداث بالفعل فوق المنصة ، ويجبر المتفرج على الانغماس فى مجرى الأحداث ، ويستهلك فاعليته مع اثارة مشاعره المتجددة . فالكاتب يوهم المتفرج

بأن مايتابعه تجربة حية وعليه أن يخوضها ويعيشها ، ولا قبل له بأن يغير شيئا لأن الانسان معروف مقدما . وهو المعنى الذى يؤكد نفسه من فصل لآخر ومن خلال الأحداث التى تجرى فى خط مستقيم مبرزا حتمية التطور وأثر الفكر فى تحديد الوجود .

أما المسرح الملحمى فيروى الأحداث ويجعل من المتفرج مراقبا يشارك بالفهم والاستيعاب لكنه ينحى العاطفة جانبا . وإذا كان هذا المسرح يعمل على ايقاظ فاعلية المتفرج فانه يضطره إلى اتخاذ مواقف بناء على صورة العالم التى تقدم له على المنصة . إنها مجرد صورة وليست تجربة انفعالية حية كما نجد فى المسرح الدرامى ، صورة يتم استيعابها من خلال الحجة العقلية وليس اعتمادا على الايحاء والايهام . أما الاحساسات التى يثيرها المسرح الدرامى ويحافظ عليها ، فانها ترتفع فى المسرح الملحمى إلى مرتبة المعارف والمدركات العقلانية . فالمتفرج يواجه الأحداث ويحللها ويتخذ منها موقفا بعد أن يلم بكل الخطوط المنحنية التى تجرى فيها . وإذا كان التفكير هو الذى يحدد الوجود فى المسرح الدرامى ، فإن الوجود الاجتماعى فى المسرح الملحمى هو الذى يحدد مجريات التفكير .

وموجز القول أن بريشت يحل العقل والفهم والوعى والادراك والاستيعاب والتفسير المؤدى إلى اتخاذ موقف محل الشعور بكل ما يتفرع منه من شفقة وخوف ورهبة وعطف ورعب ورحمة . مما يذكرنا بنظرية بريشت فى الإغراب ، أى احداث أثر الغرابة فى نفس المتفرج مع ادراكه لما يشاهده . فالإغراب فى الصورة يدفعنا إلى ادراك الموضوع ، وفى الوقت نفسه يشعرنا بأنه غريب عنا . أى أنه غير مسموح لنا بالتعاطف مع مكونات الصورة لأنه مطلوب منا فى النهاية اتخاذ موقف عقلانى موضوعى متجرد تجاهها . ومن الواضح أن بريشت لم يأت بجديد فى نظرية الاغراب هذه ، لأن جذورها الحقيقية ترجع إلى المسرح الاغريقى ومن بعده مسرح العصور الوسطى حين استخدمت أقنعة الانسان والحيوان فوق وجوه الممثلين بهدف كسر الايهام والغاء الاندماج الشعورى أو اللاشعورى . كذلك لا يزال المسرح فى آسيا حتى اليوم يستخدم وسائل موسيقية بالاضافة إلى أساليب البانتوميم لإحداث تأثير هذا الإغراب . فالهدف هو منع المتفرج من الشعور بأن الممثل هو فعلا الشخصية التى يمثلها ومن ثم لا يتعاطف معه ولا يشفق عليه .

ولكن تحديد انطلاقات التفكير أو العاطفة ليس بالبساطة التى تصورها بريشت ، بدليل أن اتجاهه الملحمى لم يجد لنفسه امتدادا حيا فى المسرح العالمى المعاصر . فالمتفرج ليس كيانا آليا بحيث نتحكم فى شعوره واحساسه بهذا الأسلوب المتعنت . ذلك أن من حقه أن يمارس أى نوع من التجربة الانفعالية فى مواجهة الموقف الدرامى ، وهى تجربة تختلف من متفرج إلى آخر اختلاف بصمات الأصابع . أما أن تصب فى قالب واحد محدد ، فلا يعنى سوى القضاء على لمسة السحر والغموض الموجودة فى الفن بصفة عامة . وهى لمسة تتجلى فى

أحاسيس الشفقة والخوف التى يمارسها المتفرج فى مواجهة موقف درامى فوق منصة المسرح مع ادراكه جيدا أنه مجرد موقف سوف ينتهى فعلا بخروجه من دار المسرح . فمهما بلغ الاندماج العاطفى عند كل من الممثل والمتفرج قمته ، فإن الاثنين يدركان جيدا أنهما يمارسان لعبة فنية جميلة لها نتائجها السيكولوجية المريحة التى تنعكس فيما بعد على سلوكهما فى حياتهما اليومية . فليس العيب فى اثارة أحاسيس الشفقة والخوف وإنما العيب فى خروج هذه الأحاسيس عن حدودها المنطقية المعقولة بحيث تنقلب إلى ضد الأثر الفنى المطلوب .

١٥ - الضياع

فى عام ١٨٤٣ قال المفكر الاجتماعى الألمانى برونو بوير جملة تبدو لمن يسمعها دون معرفة صاحبها أنها قيلت فى الربع الأخير من القرن العشرين ، قال إن « اليقين السائد فى الوقت الحاضر هو عدم اليقين » وهذا يدل على أن احساس الضياع الذى يجتاح الانسان المعاصر ويكاد يقتلعه من جذوره ، لم يكن جديدا مستحدثا بل يرجع إلى منتصف القرن التاسع عشر ، وان كنا نشعر الآن أنه بلغ قمته . وهو ما يترك بصماته واضحة بل غائرة فى جسم الأدب العالمى المعاصر .

لقد كانت للأدب مدارس وثورات قبل عصرنا . بل كان لكل جيل ثورته على الأجيال السابقة ، وهى ثورات تتحول ما بين القرن والقرن إلى تغير فى حساسية الأديب ورؤياه ، وابداع اتجاه أدبى جديد يعرف به العصر . لكننا فى عصرنا الحاضر ، ومنذ مطلع القرن العشرين نشاهد تحولات أعمق وأفدح من مجرد ثورة على الماضى . إنها تحللات وتفسخات تبدو لكثير من الناس معميات انحلالية ، لا توحى لهم إلا بأحاسيس الضياع والشك واليأس . فقد أصيب المجتمع المعاصر برجات عقلية وهزات شعورية قد يراها البعض فى الحروب والثورات الدموية ، والتحولات الاجتماعية أو المذهبية ، ويراها البعض الآخر فى الصورة المتحولة للعالم حوله فى السماء والفضاء وباطن الأرض وأعماق البحار نتيجة لما حققه العلم من كشف أسرار العالم الكبير (الماكروكوزم) والعالم الصغير (الميكروكوزم) .

ومجتمع القرن التاسع عشر فى ظل الظروف التى وضعته فيها الثورة الفرنسية وحروب نابليون ورجعية مؤتمر فيينا ، مجتمع متحرك ثائر لا يستقر على حال ، وخاصة فيما بين عامى ١٨٣٠ و١٨٤٨ ، حولته الثورة الصناعية إلى مجتمع رأسمالى مستغل ودول مستعمرة بطريقة استنزافية جديدة ، وطبقات كادحة مهضومة كل الحقوق ، ومظاهر للتطبيق العلمى تبدو لحساسية الأديب والفنان شيئا ماديا قبيحا ينبو عنه الذوق . ومهما كانت المنابع الأولى للثورة الرومانسية فى ألمانيا أو انجلترا ، فإن واحدا من عوامل اثارتها فى أوربا كان أثر الثورة الصناعية وسيطرة الآلة على مقدرات الانسان ، مما دفع بالأديب إلى الهروب من كابوس الحاضر الجاثم إلى ماض سحيق من الفن الشعبى وأساطير القرون السالفة ، والبكاء على الأطلال والانفعال بالكاتدرائيات العظيمة وطقوسها الفخيمة .

لكن الهروب لم يحل قضية الضياع الانسانى التى فرضت نفسها على الأدب العالمى منذ النصف الثانى من القرن الماضى . ولذلك توارت الروح الرومانسية الهروبية لتحل محلها اتجاهات الطبيعية والواقعية والرمزية والسيريالية والتعبيرية ، وكلها محاولات فنية للوصول إلى منابع الضياع المعاصر ، وهو ما نجده متجسدا فى مسرح ابسن وتشيكوف وستريندبرج وبيراندللو ، فى وقت عرف العالم نظريات فرويد وآدلر ويونج فى تحليل النفس البشرية وارجاع نوازعها الدفينة إلى مؤثرات الجنس أحيانا ، وإلى الانسان البدائى أحيانا أخرى . ويبدو أن علم النفس هو العلم الذى تخصص فى دراسة ضياع الانسان المعاصر على مستويات عدة ، مما أثر بشكل واضح فى المسرح الذى قدم شخصيات لا تمثل الواقع الظاهر ولا هى تركيبات عقلية من أشتات العناصر ، بل هى تفكيك وتحليل للشخصيات للوصول إلى جذور مأساتها .

أما الروائيون فقد وجدوا فى المنهج العلمى قاعدة يمكن الانطلاق منها لمواجهة الضياع أو تجسيده على الأقل حتى يمكن التعامل معه على أساس واضح محدد . فقد أقام زولا فنه الروائى على منهج الواقعية الطبيعية ، ونظر إلى العالم نظرة علمية موضوعية لا يعنى فيها بالاختيار الجمالى للصورة ، وإنما همه أن يصور الأمور تصويرا علميا مهما بدا قبيحا . وهناك روائى كانت له شهرة قبل الحرب العالمية الأولى ، لكن أثره ضاع بين الحربين وان كان من الروائيين الذين وضعوا أيديهم على بدايات مأساة الضياع الانسانى فى العصر الحديث . هذا الروائى هو بول بورجيه الذى آمن بأن الأدب لابد أن يواجه الانسان بكل مشكلاته . أما أدب الهروب وأحلام اليقظة فمن شأنه أن يضاعف من ضياع الانسان . ثم جاءت الرواية العلمية والتنبؤات العلمية عند جيل فيرن و هـ . ج . ويلز ، كى تضع الانسان أمام احتمالات مستقبله حتى يقدر حساباتها بقدر الامكان .

وإذا كان الانسان المعاصر يبحث عن ذاته من خلال وسائل العلم الحديث ، فإن هذا العلم نفسه قد انتج كيانات ميكانيكية صماء ، وأطلق نوازع النفس ، وقضى على التواؤم العقلى بين الانسان والكون ، فاضطرب حال الانسان الذى أحس أنه ريشة فى مهب الرياح ، بعد أن كان يشكل محور الكون كله كما كان يعتقد على مدى عصور وقرون طويلة . وأصبحت قضية أعمال أدبية كثيرة تكمن فى كيفية المواءمة بين فكر الانسان وفنه وبين حياته المادية على الأرض . فقد أصبحت حياة الانسان سلسلة متصلة من الأزمات المستحكمة التى من الممكن أن تشعل احداها حربا تدميرية شاملة . وكان الشاعر ت .س . إليوت من الرواد الكبار الذين عبروا عن ضياع الانسان فى أعقاب الحرب العالمية الأولى عندما قال فى قصيدة « الأرض الخراب » :

« سقطت المشاعل حمراء على وجوه لطخها العرق
بعد السكون الجليدى فى الحدائق
بعد سكرة الموت فى بقاع حجرية
بعد الصياح والنحيب عند السجن والقصر
ودوى رعود الربيع فوق الجبال النائية
إن من كان حيا صار الآن ميتا
ونحن الذين كنا أحياء نحتضر الساعة فى صبر وأناة
هنا لا توجد مياه وإنما أحجار وصخور
الصخر بلا مياه والطريق الرملى
طريق يتلوى سامقا بين الجبال
لو كانت هناك مياه لتوقفنا وشربنا
بين الصخور لا يستطيع المرء أن يتوقف أو يفكر
العرق جاف والأقدام فى الرمال
لو كانت هناك مياه وسط الصخور
فم جبلى ميت له أسنان مسوسة نخرة لا يسح رذاذا
هنا لا يستطيع المرء أن يقف أو يجلس
حتى السكون لا يتوافر فى الجبال
بل هناك رعد عقيم بلا غيث
حتى العزلة لا تتوافر بين الجبال
بل وجوه متجهمة تهزأ وتزمجر
خلف أبواب دور من الطين المتصدع »

لكن نبرة الاحتجاج على عصر الضياع لم تكن دائما بالنضج الذى عهدناه فى أعمال إليوت وغيره من كبار أدباء القرن العشرين ، بل كان هناك عدد من نقاط الضعف ومناطق الخطر فى أدب يقوم على الاحتجاج الصارخ والدعاية المباشرة . تبلور هذا الضعف فى الرواية والمسرحية الاجتماعية التى لم يعرف فيها كتابها الفروق الفاصلة بين الأدب وعلم الاجتماع ، بين الدراما والوعظ . ونسوا أن الابداع وليس الاثارة هو ما جعل أدب الواقع الاجتماعى شكلا متميزا من أشكال الأدب الانسانى . والإثارة العاطفية من شأنها أن تضاعف من حيرة الانسان وضياعه ، أما الابداع الفنى فيسلح الانسان بالنضج الفكرى والوجدانى بحيث يساعده على البحث عن ذاته وسط كل مظاهر الضياع والاحباط المحيطة به . من هنا كان اصرار آرثر ميللر على أن هدف الدراما يتركز فى خلق وعى أكثر سموا وليس مجرد القيام بهجوم ذاتى على أعصاب المتفرجين ومشاعرهم .

ويقول يوجين أونيل إن المضمون الوحيد للدراما كان وسيظل على الدوام ؛ متمثلا فى صراع الانسان ضد مصيره . لقد كان من المعتاد أن ينشب الصراع مع الآلهة ، ولكنه الآن صراع ضد نفسه ، ضد ماضيه ، ومن أجل محاولته للانتماء . ولذلك تضاعف احساسه بالضياع ، عندما وجد ذاته . أقرب الأشياء إليه — فى صراع جعلها أبعد الأشياء عنه ، صراع جعل منها عدوا لدودا له . كان القدماء يخوضون معاركهم المصيرية ، وهم على يقين من أنه لو حدثت أسوأ الاحتمالات ، فإنه سوف يتبقى لديهم ملجأ أخير يتمثل فى ثقتهم بأنفسهم وذواتهم ، وقدرتهم على خوض الصراع مرة أخرى . أما عندما تهتز الثقة بالنفس فإن الملجأ يضيع تماما ، ولا يتبقى للانسان سوى الضياع .

وهناك جماعة أدبية شهيرة عرفت فى أعقاب الحرب العالمية الأولى باسم « الجيل الضائع » فقد اكتشفت هذه الجماعة أن المثل والقيم والتقاليد التى عاشت عليها الانسانية ظنا منها أنها الطريق الوحيد للتطور والتقدم الحضارى ، هذه المثل والقيم والتقاليد لم تمنع نشوب حرب عالمية مدمرة . بل ربما كانت السبب الذى أدى إليها . وفى أعقاب الحرب بدأ البحث عن قيم وتقاليد جديدة ، وبالطبع لم يكن من السهل العثور على بدائل سريعة ، لذلك لم يجد الانسان أمامه سوى الفراغ والضياع .

كان هذا هو المناخ الفكرى والحضارى الذى برزت فيه جماعة « الجيل الضائع » التى تشكل معظمها من الأدباء الأمريكيين الذين فقدوا الأمل فى روح التفاؤل الأمريكى الذى ترسخ منذ عهد الرواد والآباء المؤسسين للأمة الأمريكية ، وهاجروا إلى أوربا بصفة خاصة فى محاولة عملية لتلمس جذور مأساة الحضارة المعاصرة . وكانت أول اشارة مسجلة لاصطلاح « الجيل الضائع » قد سجلها ارنست هيمنجواى فى مقدمة روايته « والشمس تشرق أيضا » عام ١٩٢٦ . فقد سبق أن قالت له الأديبة الأمريكية جيرترود ستاين إن كل جيل هيمنجواى إنما جيل ضائع . وكانت تقصد بذلك جيل الشباب الذى تفتح وعيه فى أعقاب الحرب فلم يجد أعلاما يسير تحتها بعد أن سقطت كل الأعلام . وكانت كتابات وتصرفات كل من جيرترود ستاين وهيمنجواى دليلا ماديا وعمليا على روح الضياع الذى غرق فيه الجيل كله .

ولم تكن الحرب العالمية الأولى هى الضربة الوحيدة التى تلقاها هذا الجيل الضائع ، بل تلقى ضربة أخرى تمثلت فى الانهيار الاقتصادى العظيم الذى بدأ فى أمريكا عام ١٩٢٩ ثم غمر العالم كله . ولذلك زادت جرعة الضياع الذى أصبح النغمة الأساسية فى روايات ومسرحيات هذا الجيل . وعلى الرغم من أن أدباء هذا الجيل كانوا قد نجحوا فى ترسيخ أسمائهم على خريطة الأدب العالمى ، ونشر أعمالهم بلغات عدة مما عاد عليهم بالربح الوفير والحياة الآمنة اقتصاديا ، فإن روح الضياع والفراغ واليأس والتشاؤم لم تفارق أعمالهم ، ولم

تعرف انتماءاتهم السياسية والفكرية أى نوع من الاعتدال ، بل تراوحت بين أقصى اليمين وأقصى اليسار .

ولم يكن كل الأمريكيين الذين هاجروا إلى باريس بصفة خاصة من أرباب الأدب والفن ، بل كان بعضهم من أصحاب الثروات الذين وقعوا فى غرام فرنسا التى حققت حلمهم فى حياة مثيرة ، وكان الاحساس بالضياع من ملامح الرفاهية الفكرية التى أغرموا بالتظاهر بها . وهى الملامح التى تبلورت فى كتاب صامويل باتمان الذى أصدره عام ١٩٤٧ بعنوان « باريس كانت معشوقتنا : ذكريات جيل ضاع ثم وجد » وقدم فيه صورة نابضة بالحياة والقلق والضياع والإثارة لما أسماه بالمستعمرة الأمريكية التى عاشت فى باريس العشرينيات ورفضت الحفاظ على القيم التقليدية . وكانت مزيجا من الحداثة الأمريكية والعراقة الفرنسية ، أو من بروكلين ومونمارتر على حد قول باتمان .

وكان من الطبيعى أن يسفر البحث عن قيم جديدة وتقاليد مستحدثة فى الأشكال والمضامين الأدبية . كان الأدب الذى كتب قبل الحرب ــ فى نظر أدباء الجيل الضائع ــ جزءا عضويا من النسيج الحضارى الذى انتهى بالضياع ، ومن هنا بحثوا عن الجديد والغريب . وهو ما شجع عليه جو الحرية والانطلاق الذى ساد باريس العشرينيات . يتضح هذا فى تركيز جيمس جويس على تيار اللاشعور عند شخصياته . فإذا كان العالم الخارجى لاخير فيه ، فلا أقل من أن يبحر الأديب بسفنه وسط موجات العالم الداخلى للانسان . كذلك أصدر الأديب والصحفى الأمريكى يوجين جولاس مجلة « ترانزيشن » فى باريس لتكون فى خدمة كل أدباء الطليعة التجريبيين من رمزيين وسيرياليين وعدميين . واستمرت المجلة فى الصدور من عام ١٩٢٧ حتى عام ١٩٣٨ ، وكانت السبب فى لمعان أسماء أدباء الجيل الضائع من أمثال جيرترود ستاين وهارت كرين ، وكاى بويل ، وما لكولم كاولى ، وألن تيت ، وهو راس جريجورى ، وماثيو جوزيفسون . وقد شارك فى تحريرها أدباء ايرلنديون وفرنسيون وألمان وايطاليون وروس .

وكانت شطحات جيرترود ستاين وتجاربها المتطرفة فى مجال الاستخدام الأدبى للغة بمثابة محاولة عملية لرفض كل التقاليد الأدبية السابقة . فالتعبير الأدبى عن حياة الضياع لابد أن يكون مختلفا تماما عن الوصف التقريرى لحياة اليقين والثقة فى النفس والآخرين . ولذلك انضم جان كوكتو ولوى أراجون ولويجى بيراندللو إلى الجيل الضائع عندما شعروا أنه خير معبر عن مأساتهم . فقد كان الجميع يعزفون سيمفونية واحدة .

ولم تقتصر هجرة الجيل الضائع على باريس ، بل شملت مدنا وبقاعا أخرى . فقد رحلت كاثرين آن بورتر إلى المكسيك ، وطاف توماس وولف بمعظم البلاد الأوروبية ، لكنه فضل ألمانيا فى نهاية المطاف . أما جون دوس باسوس فلم يستقر به الحال على الإطلاق وعاش معظم حياته سائحا . فى حين انتهى المطاف الأوروبى المضطرب والقلق لسكوت

فيتزجيرالد إلى الاستقرار فى كاليفورنيا للعمل ككاتب سينمائى ، لكن العمر لم يمهله كثيرا . وهجر عزرا باوند باريس إلى مدينة رابالو بايطاليا ، فى حين جعلت جيرترود ستاين من باريس وطنا لها ابتداء من عام ١٩٠٢ .

وفى عام ١٩٣١ أصدر مالكوم كاولى كتابه « الجيل الضائع » الذى حلل فيه الجوانب الفكرية والثقافية والفنية والشطحات الفلسفية والاجتماعية والسياسية لهذا الجيل . وفى عام ١٩٣٤ أصدر كتاب « عودة المنفى : سرد لأفكار العشرينيات » الذى وصف الحياة الفكرية والأدبية لكل من وليم فوكنر ، وجون دوس باسوس ، وسكوت فيتزجيرالد ، وهارت كرين ، وعزرا باوند ، وايرنست هيمنجواى على وجه الخصوص . وكان كاولى نفسه قد شارك فى المغامرات البوهيمية والانجازات الأدبية التى شهدتها باريس لهذه الجماعة .

أما رواية هيمنجواى « والشمس تشرق أيضا » فكانت بمثابة النموذج الأدبى الذى سار على نهجه كل كتاب الجيل الضائع وأتباعهم السذج فى الولايات المتحدة ، الذين قلدوا أسلوبه وفكره تقليدا أعمى بلا أية أصالة أو صدق . فهناك بون شاسع بين معاناة الضياع وترجمتها إلى أعمال أدبية رفيعة ، وبين التحول إلى ضحية فعلية للضياع نفسه ، إذ كيف للضائع نفسه أن ينقذ الضائعين ؟! فعلى الرغم من معاناة هؤلاء الرواد واحساسهم بالضياع فإنهم استعانوا بحس الفنان ونظر المفكر الثاقب فى الامساك بزمام الأمور وسط موجات الضياع ، وجعلوا من أعمالهم منارة لهداية الضائعين . إن تجسيد الضياع فى أعمال أدبية كفيل بمساعدة الانسان على مواجهته وعلاجه بعد التعرف على ملامحه . أما أن يتحول الأديب نفسه إلى واحد من الضائعين فإنه بذلك يفقد وظيفته الريادية أصلا . وهذا ما حدث للأدباء السذج الذين قلدوا الرواد ، فكانت النتيجة أن ضاعت أسماؤهم بين القمم والشوامخ .

وتعد رواية فيتزجيرالد « رقيق هو الليل » ١٩٣٤ أقسى تحليل أو أعنف تشريح للمناخ الروحى الذى ساد هذا الجيل ، وذلك من خلال شخصية بطلته الثرية والمريضة عقليا ، التى تقع فى غرام ديك دايفر المحلل النفسانى الشاب . فقد وجدت أن شفاءها يحتم عليها الزواج منه ، لكنها بمجرد حصولها على الشفاء تبدأ فى الاستقلال الذاتى عنه مما يؤدى إلى انهياره وتدميره . وأخيرا تتركه نيكول لترتبط برجل يكون حبيبها وليس مجرد راعيها . وعلى الرغم من المناظر المرعبة العديدة التى تحتوى عليها الرواية ، والضياع الذى يقضى على البطل فى النهاية ، فإن الأسلوب الذى اتبعه فيتزجيرالد فى تجسيد هذه المواقف ، جعل من الرواية مأساة من طراز رفيع .

أما القطاع الأخير من الجيل الضائع فقد غرق فى الأزمة الاقتصادية حتى أذنيه ، ولم يغادر أمريكا فى عقد الثلاثينيات بل فضل البقاء حيث بدأت الكارثة الاقتصادية ، وعمل على تأييد مشروعات الرئيس روزفلت من أجل مكافحة الكارثة . وبرغم هذه الروح الايجابية فإن الضياع ترك بصماته واضحة على كتابات هؤلاء الأدباء من أمثال وليم ساروريان الذى قدم تنويعات جديدة على نغمة الضياع ، فى روايته « الشاب الجسور فوق العقلة الطائرة » ١٩٣٤ ، وفى مجموعته القصصية « الشهيق والزفير » ١٩٣٦ . فى حين صب بول انجل جام غضبه على الأسلوب الذى يجبر الناس على اتباعه فى حياتهم بحيث يجدون أنفسهم فى النهاية مجرد ريشة فى مهب الرياح ، وهو ما يتضح فى كتابه « شق غضب القلب » ١٩٣٦ ، وهو نفس الاتجاه الذى اتبعه ستيفن فنسنت بينيه فى كتابه « المدينة المحترقة » الذى نشر فى العام نفسه .

وهناك كتاب آخرون ينتمون إلى نفس المجموعة منهم على سبيل المثال أرشيبالد ماكليش وكينيث فيرينج ، وجيمس فاريل ، وكوكبة من الروائيين الذين ركزوا على المضامين الاقتصادية من أمثال إرسكين كالدويل وجون ستاينبك اللذين وجدا فى الاقتصاد الدافع الفعال الحقيقى فى حياة الانسان فى القرن العشرين وأن الوعى الاقتصادى السليم كفيل بمساعدة الانسان على تجنب مأساة الضياع . وكانت ماكسين ديفيز قد قدمت دراسة تحليلية لاتجاهات هؤلاء الأدباء فى كتابها الذى أصدرته عام ١٩٣٦ بعنوان « الجيل الضائع » .

ومن الطبيعى أن يضاعف اندلاع الحرب العالمية الثانية من مأساة ضياع الانسان المعاصر . فالعلم الذى ابتكره الانسان من أجل أمنه ورفاهيته أصبح وبالا عليه ، وصارت كل حرب أكثر عنفا ومأسوية من سابقتها . ويمكننا أن نقيس الفرق فى قوة التدمير بين الحربين : الأولى والثانية بنفس الفرق فى احساس الانسان بالضياع بعدهما . أى أن احساس الضياع بعد الحرب العالمية الثانية لابد أن يكون أضعاف الاحساس نفسه بعد الحرب الأولى . ولذلك كان من الطبيعى أن تتفرع عن نغمة الضياع نغمات مأسوية ومتشائمة أخرى تركت بصماتها واضحة على الأدب العالمى المعاصر مثل العبث ، والغضب والاغتراب ، والعنف ، واليأس ، والعدم ، والملل ، والغموض ، والانتقام ، والقلق ، والزيف ، وغير ذلك من السمات التى تميز مأساة الانسان المعاصر .

وتجلت هذه التأثيرات المتبادلة بين الأدب والطبيعة فى الاتجاهات التى سادت الأدب الرومانى ابتداء من شيشرون وحتى لونجاينس ، والتى أوضحت أن الفهم الحق للطبيعة الكونية لابد أن يساعد الأديب على ابداع أعمال ناضجة متكاملة وذات اتساق داخلى . ولذلك فالأدب يكمل الطبيعة ولا يكررها كما أوضح هوراس وشيشرون وكوينتليان

ولونجاينس . فقد كان السير على نهج الاغريق من أمثال هوميروس وديموشينس وغيرهما بمثابة استلهام للنظام الأدبي الذى حققه الاغريق اعتمادا على استيعابهم لأبعاد الطبيعة الكونية . ومن هنا كان الأدب فى نظر الرومان منهجا فكريا وفنيا متسقا لادراك أسرار الطبيعة . إن تذوق الأدب لابد أن يؤدى بالحتمية إلى فهم أفضل للطبيعة نظرا للعلاقة العضوية بين الاثنين .

وقد انتقل هذا المفهوم إلى عصر النهضة وساد على معظم النظريات الأدبية حتى القرن الثامن عشر . لكن فى العصور الوسطى المتأخرة ارتبط مفهوم الأدب للطبيعة بالفكرة الشائعة التى تعتبر الطبيعة العامل الخلاق والمجسد للارادة الإلهية فى كل الأشياء ، والتى برزت فى شعر دانتى على وجه الخصوص . فالطبيعة الكونية نظام إلهى شامل ، وفى داخل هذا النظام احتل الأدب بأشكاله ومفاهيمه ومناهجه المتعددة مكانة أثيرة . بل إن بوكاتشيو يحدد الشعر بأنه العلم الثابت المحدد الذى يعبر العمليات الخالدة والمتناغمة والتى تؤثر فى الطبيعة الكونية . وبذلك كان رائدا فى تمهيده الطريق لكل من دافعوا عن وظيفة الشعر فى الحياة من بعده . ففى عصر النهضة أصبح الشاعر ندا للفيلسوف فى تقديمه للحقيقة الكونية من خلال القوة الجمالية الخلاقة على حد قول بترارك .

وفى مرحلة تالية أوضح النقاد الذين تتلمذوا على كتاب « فن الشعر » لأرسطو أن الشاعر يجسد فى قصيدته الأهداف المثلى للطبيعة ومن ثم فإن وظيفة الشاعر تسمو فوق مهمة الفيلسوف . وقد اتفق معظم أصحاب النظريات النقدية فى عصر النهضة على الوظيفة العملية المؤثرة التى منحتها الطبيعة الكونية للأديب والتى جعلت الأدب من مظاهرها الخالدة التى لا تندثر مع الزمن . يتضح هذا المفهوم فى كتابات كل من بترارك ، وبوليشيان وايرازموس ، ودوبيلاى ، وبيلتيه ، وسيدنى . فهم يقولون بأن حرية الاختيار التى يتمتع بها الأديب فى مجال المضمون الفكرى ووجهة نظره ، ترجع إلى التنوع اللانهائى الذى تنطوى عليه الطبيعة الكونية ، كما ترجع إلى ضرورة اتباع الأديب لميوله الذاتية التى هى بدورها طبيعية ، ذلك أن ذاته هى جزء عضوى من الطبيعة . لكن عليه فى الوقت نفسه أن يضع عينيه على التقاليد المرنة التى وضعتها الطبيعة الكونية للفن الأدبى من خلال الأعمال السابقة التى شكلت التراث . فالطبيعة لا تفرض أسلوبا بعينه على الأديب ، وإلا تحولت الأعمال الأدبية كلها إلى نسخ مكررة . ولكنها فى الوقت نفسه تهتم بالنظام الذى يحتوى عليه الأدب الانسانى لأنه جزء من نظامها الكونى .

وحتى هؤلاء الذين يرفعون من شأن التقاليد والقوالب والأشكال التراثية ، يرون أن الطبيعة كانت سباقة إلى وضع هذه التقاليد من خلال نظامها المحكم . وهذا المفهوم يتجلى فى الكتابات الكلاسيكية لكل من هوميروس ، وفيرجيل ، وشيشيرون ، وفى القواعد النقدية لأرسطو ، وهوراس على حد قول كورتيزى ومينتورنو وسكاليجر وغيرهم من النقاد

الذين بلغ تأثيرهم قمته فى القرن السابع عشر عندما اعتقد الأدباء فى ضرورة اخضاع علاقة الطبيعة بالأدب للقوالب الكلاسيكية الصارمة ، وهى قوالب سنتها الطبيعة ذاتها للأدب من خلال الأعمال التراثية سواء على مستوى النظرية أو التطبيق .

وفى القرن السابع عشر أضاف الأدباء الكلاسيكيون فى فرنسا إلى هذا الاتجاه الدوجماتى عنصر الذوق . ركز على هذا العنصر شابلن ومن جاءوا بعده . فالقوانين النابعة من النظريات الأدبية القديمة وخاصة تلك التى استنبطها أرسطو ، تتميز بالتعدد والتنوع وتبتعد تماما عن النمطية . ولذلك فإن التفكير العقلى أو المنهج المنطقى لا يكفيان ، بل لابد من اضافة عنصر التذوق الذى منحته الطبيعة للأديب كى يتعرف على مظاهرها اللانهائية ، ومن ثم يستطيع أن يختار منها ما يناسب عمله الأدبى . والأديب الذى يسير على هدى الطبيعة لابد أن يجسد الحقيقة فى النهاية . وهى الحقيقة التى وصفها هؤلاء الأدباء بأنها تتجسد فى الأحداث الكونية والمشاعر الانسانية . وعلى الأديب أن يختار منها على أساس بلورة التجربة الانسانية . الفعلية والسلوك البشرى طبقا لأهداف الطبيعة المنطقية والعقلانية من ثم فإن انتشار أدبه سيظل محصورا فى دائرة الصفوة المثقفة التى بلغت من التذوق الفنى والحس العقلانى درجة تجعلها قادرة على استيعاب الصورة المتبلورة للطبيعة والتمتع بها .

١٦ - الطبيعة

كانت الطبيعة من المضامين التى توغلت فى معظم الأعمال الأدبية التى شكلت البناء العام للأدب الانسانى ابتداء من الأدب المصرى القديم وحتى أيامنا هذه . ويتمثل هذا المضمون الفكرى فى العلاقات العضوية التى يستحيل حصرها بين الانسان والعناصر المتعددة للطبيعة التى يتسع مفهومها ليشمل الكون كله بحيث يتحول إلى وحدة متكاملة تنبض بالحيوية والتناغم ، وداخل اطار هذه الوحدة اللانهائية يقوم كل عنصر بواجبه ، أو على الأقل يجب عليه أن يؤدى واجبه ، يتساوى فى ذلك الانسان أو الطائر أو الحيوان أو النبات أو الشمس أو القمر أو المطر . . . . الخ من عناصر الطبيعة التى تشكل فى نظر أدباء كثيرين عملا فنيا متكاملا أبدعته يد الخالق العظيم . ويعتقد بعض الأدباء الرواد فى مختلف العصور والبقاع أنه لا توجد فى العقل الانسانى فكرة تستحق التسجيل والتشكيل الفنى إلا وكان مصدرها الطبيعة الكونية الباهرة .

وإذا كان مفهوم الطبيعة فى الأدب يمثل المضمون العام لأعمال أدبية كثيرة ورائدة ، فإنه يشكل البناء الدرامى لها . ولذلك كانت هذه الأعمال بمثابة تنويعات منحت مفهوم الطبيعة أبعاده ومعانيه وقوته وحيويته وخصوبته . وسواء كان إيمان الأديب بروح الخير الذى تحتويه عناصر الطبيعة أو بروح العداء التى تبديها تجاه الانسان ، فإنها فى الحالتين تشكل المحرك الرئيسى للأحداث والمناظر والشخصيات والمواقف التى تمر بها فى الأعمال التى تجسد هذا المضمون . ومن الواضح أنه إذا أهمل الناقد تحليل العلاقة العضوية بين المفهوم الفلسفى للطبيعة وبين البناء الدرامى للعمل الأدبى ، فإنه بهذا يكون قد عجز عن استيعاب الانجاز الحقيقى الذى أضافه أدباء الطبيعة إلى الأدب الانسانى بصفة عامة . وخاصة أن نقادا كثيرين يعتقدون اعتقادا جازما بأن الحركة الخلاقة التى تعتمل داخل الطبيعة مشابهة تماما لتلك الحيوية المتطورة التى تحتوى عليها الأعمال الفنية العظيمة .

وليس من السهل تتبع مفهوم الطبيعة فى كل الأعمال الأدبية التى تناولته بسبب الأبعاد الخصبة ، والزوايا المتعددة ، والتنويعات المختلفة المتفرعة ، من المفهوم الرئيسى للطبيعة . فمثلا يؤمن الشاعر الإغريقى القديم بندار بأن الشعر هبة الطبيعة للشاعر . ولذلك فالشعر هو اللغة التى تخاطب بها الطبيعة الانسان ، أما صنعة الشاعر فتأتى فى آخر المطاف . أى أن

الشاعر يولد ولا يصنع . وهذا يحتم عليه أن يكون ابنا بارا بالطبيعة . والتناغم البديع الذى تحتوى عليه القصيدة الناضجة صورة مجسدة للقوانين المتسقة التى تنهض عليها الطبيعة الكونية . ومن يعجز عن استيعاب الشعر وتذوقه ، لا يستطيع فهم أسرار الطبيعة التى تحتوى كيانه كله .

وأكد الأدب الاغريقى بصفة عامة على ضرورة الطبع للشاعر ، فالشاعر غير المطبوع ليس سوى حرفى يتلاعب بالألفاظ . وكان رأى افلاطون فى نظريته فى البلاغة أن اسرار الصنعة الشعرية مرحلة مكملة لأسرار الطبيعة الشعرية وليس العكس . لكن هذا الرأى لم يغفر لافلاطون هجومه الشهير على الشعراء عندما قام بنفيهم من جمهوريته . فقد وجد أرسطو فى الشعر أفضل تجسيد لوحدة المادة والهيئة التى تتجلى فى الطبيعة . وهذا يفسر لنا قول أرسطو أن الشعر تقليد للطبيعة ، فهو لا يقصد بهذا أن القصائد الشعرية نسخ مكررة لمعانى الطبيعة بل يعنى أن القدرة الخلاقة عند الشاعر تمر بنفس المراحل الخلاقة والحيوية فى الطبيعة ذاتها . ولذلك فالشاعر يجعل من قصيدته كونا طبيعيا مستقلا بذاته .

وقد أثبتت نظرية الطبيعة كنظام متسق ومتكامل ، وجودها فى النظريات النقدية لكتاب كثيرين من أمثال رابين ، ودرايدن ، وبوب ، وجونسون . لكن هؤلاء النقاد غالبا ما يميزون بين قوانين الطبيعة التى لا تتغير بالنسبة للأدب وبين التقاليد الأدبية الطارئة والتى قد تلعب الصدفة دورا فيها . فمثلا يمدح صامويل جونسون شكسبير بأنه « شاعر الطبيعة » لكنه فى الوقت نفسه يقول إنه خرج عن نظام الطبيعة بتجاهله وحدتى الزمان والمكان ، وهذا التجاهل لا تقره الطبيعة أو المنطق بل تقره الصدفة والتعود . ومن هنا بدأ المفكرون يرتابون فى اتساق الطبيعة وأنها ربما تحمل فى طياتها عشوائية مدمرة . وتراجعت إلى الظل أسبقية النظام الطبيعى على المنهج الأدبى فى فهم الكون والانسان .

وفى الوقت نفسه بدأ بعض النقاد الآخرين فى انتهاج اتجاهات معاصرة فى الدين والفلسفة وغير ذلك من مجالات التأمل والتفكير ، ومن ثم نظروا إلى الطبيعة نظرة مغايرة . فلم يعد كل ما فى الطبيعة خيرا طبقا للمبادىء الدينية الصارمة التى ركزت على عدم اكتمال الطبيعة البشرية ، بدليل أن العناية الالهية لم تتركها فى غيها بل عملت على تخليصها من براثن الشر الذى وقعت فيه . ولكن هذه النظرة المتشائمة وجدت مقاومة من الأفكار التى نشرها جان جاك روسو والتى اثارت روح التفاؤل . وأكدت وجود عنصر الخير الفطرى فى الطبيعة البشرية . وعلى الانسان أن يتجاهل كل القواعد والتقاليد المسبقة ،وأن يتبع الضوء النابع من كيانه وطبيعته . فهذه القوانين الوضعية لم تسن الا لكى تفرض فرضا على الدوافع الانسانية التلقائية .

وترتب على ذلك أن النظرية الأدبية التي نادت بأن طبيعة الأديب تظل ناقصة وغير مثمرة نسبيا إذا لم تنظمها وتكملها التقاليد الأدبية المسبقة ، هذه النظرية بدأت في الاندثار في مواجهة الاتجاه الجديد الذى يعلي من شأن الطبيعة المستقلة المتحررة للفنان والتي فسرت بصفة خاصة على أنها كيان عضوى مستعد لتلقي الالهام المباشر من الأشكال المتعددة للطبيعة الكونية ، وبلورة موادها الخام ، وتحقيق أغراضها وتطبيق قوانينها . ولذلك يجب على الأديب ألا يثق كثيرا في التقاليد المسبقة والأنماط التراثية والقواعد التي وضعها الأقدمون وغير ذلك مما يشكل كيان الفن الأدبى كما يتصوره التقليديون والمحافظون والرجعيون .

من هنا بدأت الاتجاهات المتعددة التي تقدس البدائية ، وتعلى من شأن العبقرية التي لم يفسدها التعليم النمطي ، وتركز على ضرورة التلقائية في الفن الانساني . وإذا كان مفهوم عصر النهضة والقرن السابع عشر لنظرية أرسطو التقليدية قد أوضح أن الفنان يصل إلى الحقيقة من خلال اعادة تمثيله للطبيعة وذلك باختياره وبلورته للعناصر التي جربها طبقا للمبادىء الكونية العقلانية كما تتجسد في التقاليد الأدبية ، فإن الإيمان الجديد بالخير الكامن في الطبيعة البشرية وفي العالم الخارجي الذي تلوثه التقاليد المتحجرة ، أدى إلى اتجاه واقعي جديد يدعو الأديب إلى اعادة تمثيل تجربته الذاتية الواقعية تمثيلا فنيا ، وذلك بهدف تحقيق الصدق الفني والتجربة الانسانية المتكاملة بعيدا عن صرامة الاختيار العقلاني والذى قد ترفضه طبيعة الأديب التلقائية .

وقد نادى وردزورث بأن الشاعر يستطيع أن يحيل تجربته الحسية الذاتية إلى تجربة طبيعية كونية من خلال طاقة الخيال التي يمتلكها . وهى طاقة ذاتية بحتة تختلف من شاعر لآخر ولذلك يتعذر تفسيرها تفسيرا نمطيا . إن هذه التجربة الصوفية الغامضة تعد تمثيلا أمينا للجزء الانساني في الطبيعة الكونية ، والذى يرتبط بهدفها وجوهرها من خلال أعماقه اللامتناهية التي لا يمكن أن تحدها أية قواعد أو قوالب . ولذلك فإن الحدس الداخلي للأديب ، بالاضافة إلى حاسيته الفائقة وطاقته الخيالية ، كل هذا يقوم بتشكيل تجربته الذاتية ويحل محل تأثير الأنماط الخارجية والتقاليد الأدبية التي تحاول احتواء قوانين الطبيعة وعلاقتها بالأدب . فهى قوانين أضخم وأعمق وأشمل من أن تحدها قواعد وضعها الأدباء الأقدمون .

ومع سيطرة الاتجاه الواقعي في القرن التاسع عشر ، سواء أكان الواقع الذاتي أو الاجتماعي للأديب ، برزت إلى الوجود المدرسة الطبيعية التي أدركت صعوبة التوحد بين تجربة الأديب ونشاطه وبين أهداف الطبيعة الكونية وعملياتها وأشكالها اللانهائية . فقد أثبتت العلوم الطبيعية الحديثة صعوبة الالتقاء بين أهداف الطبيعة الكونية وبين المطالب والرغبات الانسانية ، ومن ثم بدأ الأدباء يرون فيها نذر الشر والتدمير وعدم الاهتمام

بمصائر البشر ، وإذا كان هناك قانون بين الطبيعة الكونية والحياة البشرية فهو قانون اللامبالاة المطلقة . وكان هذا بمثابة الانفصال الحقيقي بين الأدب والطبيعة . فلم يعد الأدباء يؤمنون بأن القيم الأدبية جزء عضوى من النظام الكونى بل على الأديب أن يقف للطبيعة الكونية بالمرصاد كما تقف هي متربصة بالانسان .

وفي القرن العشرين لم يعد الأدباء والعلماء مقتنعين بالتعميمات القديمة التى ارتبطت بالمفهوم الانساني للطبيعة فهو مفهوم مطاط ولا يخضع لأى تقنين علمى . ومع اكتشافات علم النفس بدأ النقاد ينظرون بعين الشك والريبة إلى المطلقات التى ارتبطت بالطبيعة ، فهى يمكن أن تطلق على أي شيء وعلى كل شيء . ومن هنا صرف الأدباء والنقاد نظرهم عن هذه القضية التى تحولت إلى مجرد مضمون أدبى عادى ، على الأديب أن يعالجه فى ضوء عصره .

١٧ - العـــدم

إذا كنا نفترض أن الأديب له دراية بكل القضايا الفكرية التى يجسدها فى أعماله ، فإن قضية العدم تمثل له مشكلة حقيقية هى أنه أمر لم يجربه الأديب ولا جمهوره . فالعدم والموت لا يعنيان سوى االلاوجود ، والكلام عن ادراك اللاوجود مثل الكلام عن قبض الريح أو الفراغ . ذلك أن للريح وجودا على أية حال . وفى المفهوم الفلسفى للعدم نجد أنه ضد الوجود ، أى نفى شىء من شأنه أن يوجد ، فى حين ذهب بعض المعتزلة إلى أن العدم ذات ما ، وعدوا المعدوم شيئا ، أما الوجوديون فقد رأوا أن العدم متضمن فى الوجود .

ولذلك عندما نقول إن الأديب يعالج الموت ، فلابد أننا نعنى أنه يعالج أمرا غير الموت يترك فينا انطباعا بأنه ليس أمرا سوى الموت . فإذا كان العدم مغلقا على الادراك ، فإنه محاط ومرتبط بحقائق ليست كذلك . فالانسان لا يعرف الموت لأنه لم يجربه ، والذى جربه ذهب ولن يعود كي يعرفه لنا ، ومع ذلك فنحن نمتلك أفكارا وخيالات وتصورات عنه . وبحكم أن الأدب يتخذ مادته أساسا من الأفكار والخيالات والتصورات ، فقد أصبح بالتالى الفرع الأول فى شجرة المعرفة الانسانية ، الذى يستطيع معالجة هذه القضية الغامضة المخيفة ، وذلك بالانفتاح الفكرى والفنى عليها ، أما انغلاق الادراك على قضية مثل تلك فمن شأنه أن يملأ ذهن الانسان ووجدانه بأحراش كثيفة من المخاوف والتكهنات والخرافات النابعة من الجهل بالعدم . ويكفى أن نستشهد فى هذا المجال بمونولوج هاملت الشهير الذى يبدأه بقوله : « أكون أو لا أكون . تلك هى المعضلة » .

ولما كان من دأب الانسان أن يزعم أنه يفهم ما لايفهمه ولا يدركه ، فقد بقى الموت ، كفكرة وخيال وتصور ، شاخصا فى ذهن الانسان الذى يراه متربصا به فى كل لحظة يعيشها . بل إن الفرق بين حياة الانسان وموته لا يتعدى ثانية فى المساحة الزمنية أو بوصة فى المساحة المكانية . ومن الخطأ أن نظن أن تفكير الانسان فى الموت والعدم قاصر على المكان الذى يرى فيه الموت مرأى العين ، مثل المعارك الحربية أو الزلازل أو البراكين أو الفيضانات أو الأوبئة أو المجاعات أو الجنازات أو حفلات التأبين . . . الخ . ذلك أن فكرة الموت شاخصة فى أذهان الأحياء ساعة بعد ساعة ، بل إن البعض لا يهاجمه التفكير فى الموت إلا فى أكثر ساعاته سعادة وهناءة .

وإذا كان القديس بولس يقول بأنه يموت كل يوم ، فاننا نرى أنفسنا نموت ميتات صغيرة طوال الوقت . فالنوم ميتة صغيرة والوداع ميتة صغيرة . في كلتا الحالتين ثمة تخل عن شيء من الحياة ، والتخلى عن شيء ما إنما هو دائما نوع من الموت . فالشخص الذى فيك ، يدخن دون انقطاع ، يموت عندما تتخلى أنت عن التدخين . هذا الانعدام أو الفقدان يعبر عنه الفيلسوف ايمرسون بقوله :

« هذا الفقدان موت محقق
هذه ضجعة الانسان ذى السلطان
هذا استلقاؤه رويدا رويدا
متنازلا عن عاله نجمة اثر نجمة »

ومن عادة الانسان أن يفكر فى الخلود كنوع من الخيال القائم على حقيقة الموت الراسخة . ولكن الموت ، فى الخيال ، قد يكون استنباطا من فكرة الخلود أو الميلاد الثانى المسبقة . يقول الناقد وعالم الجمال جورج سانتايانا : « لا ينهض شيء إلا بموت آخر » أى أن الموت شيء علينا فعله كى نعيش : فلو لم يكن الموت موجودا ، لما وجدت الحياة البشرية أصلا ، ولو وجدت لتحتم علينا أن نخترعه .

وعندما تصر احدى الشخصيات المسرحية أو الروائية على التمسك بعادات معينة ، فإنها تتصور بهذا — فى عقلها الباطن — أنها تقاوم الموت وترفضه . وشخصية من هذا النوع لابد أن تكون شخصية مأسوية لأنها تموت قبل موتها الحقيقى . وكم أشخاص عاشوا وماتوا وكأنهم لم يوجدوا قط من قبل ، فى حين أن هناك بعض الشخصيات الخيالية المحضة فى المسرحيات والروايات لازالت تعيش بيننا وتؤثر فى سلوكنا برغم أنها لم تولد قط . فالانسان الحكيم هو من يعرف أن الموت فن لابد أن يجيده ويحذقه . وعندما نقول أن انسانا ما لا يعرف كيف يعيش فاننا نعنى بهذا أنه لا يعرف كيف يموت . ذلك أن وجوده وعدمه يتعادلان ويتساويان على المستوى الروحى والفكرى وإن كانا يختلفان فى المظهر المادى ، لكنه مظهر فان ومتغير بطبيعته .

وإذا كان هذا كله كناية ومجازا ، فماذا نقول عن موت الجسم الفعلى ؟ اننا نتحدث عن العدم ببساطة بصفته مفهوما شاملا يخص البشرية جمعاء ، ولكن ماذا عن الموت عندما يجسد العدم فى جسد شخص ما ؟ إنه سر غامض جعل من المستحيل أن نقيس المدى الذى تغزو فيه حياتنا التكهنات والمخاوف والخيالات . فى هذا قال تولستوى : « إذا تعلم الانسان التفكير ، مهما يكن موضوع تفكيره ، فإنه يفكر دائما فى موته » بل إن الانسان عندما يصر على الهروب من التفكير فى الموت فإنه يؤكد بهذا السلوك إلى أى مدى الفكرة تطارده وتجثم على كاهله . فالموت موجود فى جوهر حياتنا الكل يحسه . ولكن البعض يتقبله ، والبعض

يراوغه ، لكن المراوغة لا تعنى أنه غير موجود .

لعل هذا هو المضمون المفضل للتراجيديا ، وهى غالبا ما تسخر من مراوغى الموت الذين يتصرفون كالنعامة . وليس الأمر قاصرا على مجابهة الموت عندما تحين الساعة ، بل يمتد ليشمل الحياة وهى تواكب الموت فى كل لحظة . ذلك أن الوجود والعدم وجهان لعملة واحدة ، ولولا هذا لما أدركنا ذاك . وعندما يقول الأديب الألمانى ريلكه إنه يحمل الموت داخله ، فهو لا يقصد أنه مريض مرض الموت ، بل يقصد أنه ليس من مراوغى الموت . لقد استطاع أن يعيش مع الموت .

وكما أن الميتات الصغيرة توطئة للميلاد الجديد ، هكذا تكون مجابهة الموت ــ الموت الكبير الأوحد ــ فى النهاية توكيدا للحياة . المهم أن يستطيع الانسان أن يحيا مع فكرة الموت . وألا ينتحر أو يعيش حياة هى والموت سواء . قد يكون الانتحار نتيجة لاحساس الانسان بعجزه عن تحمل فكرة الموت ، فيسعى إلى القضاء على الفكرة عن طريق موت حقيقى وبذلك يثبت عجزه عن الحياة كما يثبت عجزه عن الموت .

وإذا كان المفهوم الشائع للتراجيديا والكوميديا أن الأولى تنتهى بالموت ، أى ذات نهاية محزنة ، وأن الثانية تنتهى بالزواج ، أى ذات نهاية مفرحة تؤدى إلى مولود جديد ، فإن الكوميديا لا تبتعد كثيرا عن مفهوم الموت والعدم . إن الانسان هو المخلوق الوحيد الذى يضحك لأنه الكائن الوحيد الذى يدرك أنه سيموت . وكأن الكوميديا هى العلاج الناجع لفكرة الموت عندما تهاجم الانسان وتحيطه بالعدم من كل جانب . وفى هذا يقول نيتشه :

« إننى لأعرف تماما لماذا كان الانسان هو الحيوان الوحيد الذى يضحك : فإنه لما كان الانسان هو أعمق الموجودات ألما ، فقد كان لابد له من أن يخترع الضحك . أى أن أكثر الحيوانات تعسا وشقاء ، هو بطبيعة الحال ــ أكثرها بشاشة وانشرحا » .

أما لورد بايرون فإنه يقرن الضحك بالبكاء عندما يقول : « ما ضحكت لمشهد بشرى زائل ، إلا وكان ضحكى بديلا أستعين به على اجتناب البكاء » فى حين يقول بودلير فى مقالته « نوادر جمالية » إنه لو قدر للبشر أن يزولوا تماما من الخليقة ، لما بقى مكان للكوميديا فى هذا العالم لأن الحيوانات لا تعتقد فى نفسها أنها أسمى من النباتات كما أن النباتات لا تظن فى نفسها أنها أرقى من الجمادات . أما فولتير فيؤكد أهمية الضحك فى مواجهة محن الحياة ــ وعلى رأسها الموت بطبيعة الحال ــ فيقول : « لو لم تبق لنا ضحكاتنا لشنق الناس أنفسهم ، فويل للفلاسفة الذين لا يسطون بالضحك تجاعيدهم ، لأن العبوس فى نظرى مرض عضال » .

ويندر أن نجد بين شعراء عالمنا المعاصر من لم يعزف نغمة العدم ، وخاصة عند هؤلاء الذين تركوا بصماتهم واضحة على الشعر العالمى . فى الحركة الرابعة من قصيدة « الأرض

الخراب » يتكلم ت . س . اليوت عن « الموت غرقا » فيقول :

« فليباس الفينيقى ، وقد مات منذ أسبوعين نسى
صيحة طيور النورس ، وموجات البحر الغريقة
ونسى الربح والخسارة . تيار فى عمق البحر
تلقف عظامه فى همس . بينما هو يعلو ويهبط
تخطى مراحل شيخوخته وشبابه مندفعا فى الدوامة وثنى أو يهودى
أوه . أنت يا من تحرك العجلة وتنظر فى اتجاه الريح
اتخذ من فليباس عبرة لك . كان يوما رشيقا فارعا مثلك »

فقد تحول الماء رمز النقاء والطهر إلى مصدر للموت غرقا . وهذا الماء نفسه اختفى تماما من قصيدة لويس ماكنيس « الثلوج القديمة » ١٩٣٧ عندما احتاجه الشاعر لاطفاء الحريق الذى يهدد العالم كله بالموت والدمار . فقد طغت رائحة الموت على كل الموجودات ، وآذنت باندلاع الحرب العالمية الثانية . يقول ماكنيس :

« قال العقلاء : عندما يمضى العصر الذهبى
ستلتهم النار كل شىء ، وتبدأ اللعبة من جديد
وستحترق أجنحة الطيور الجوارح وهى تمزق فرائسها ،
وتشوى الجثث حيثما سقطت
وتلعب اللهب الزرقاء
كما تلعب صغار القطط بكرة من خيوط الصوف
حريق . حريق . حريق
حريق فى طروادة . حريق فى بابل . حريق فى نينوى
حريق فى لندن
حريق . حريق . حريق
الجرادل فارغة من الماء ، والخراطيم مخروقة ،
ومحبس المدينة مقفل ، والنبع المقدس جف
لم يعد هناك رجاء فى الأرض الغبراء أو فى السماء المعدنية ،
ولن ينبثق من الصخرة ماء بعصا النبى
ولن يكرر القدر الطوفان الأسطورى
لا شىء سيعوق انتشار الحريق بطريقة آلية
لا شىء سيلطف حقد النار السكرانة
حريق . حريق . حريق »

ويبدو أن العالم لم يشهد صورا للموت مثلما شهد فى الحربين العظمين ، مما ترك بصماته غائرة فى جسم الأدب العالمى . إن ماكنيس يكدس صور الموت والخراب تكديسا ويوحى بأن ما جرى على طروادة وبابل ونينوى فى القديم سيجرى أيضا على لندن ، ويزيد الصورة فظاعة أنه جفف كل مصادر الماء الذى يمكن به اطفاء هذا الحريق الشامل ، حتى الطوفان الذى هو الأمل الوحيد الباقى لظهور الحياة الجديدة ، ييأس ماكنيس من مجيئة لاطفاء الحريق . ولم تكن هذه مأساة ماكنيس وحده ، بل كانت مأساة العالم كله منذ وقوع الحرب العالمية الأولى حتى الآن ، إنها مأساة جعلت العدم سيد الموقف وطوفان العصر ، ولم يكن للأديب أن يتجنب هذه الحقيقة المأسوية البشعة التى أصبحت كابوسه المستمر .

يتجلى هذا الكابوس فى أشهر روايات هيمنجواى التى تدور حول الحرب . ففى رواية « لمن يدق الجرس ؟» يشعر البطل بالحنين الجارف إلى باريس وهو يتجرع كأسا من الخمر المرة على حين أن الجو المحيط بالبطل مشبع برائحة الموت القادم من خلال الخلفية الوصفية المرعبة التى يحركها هيمنجواى خلف بطله . وقد وضح الحاح فكرة الموت على وجدان هيمنجواى فى كتابه « الموت عند الظهيرة » الذى كتبه عام ١٩٣٢ كدراسة لمصارعة الثيران فى اسبانيا ، وفيها قدم تحليلا باهرا لعروض المصارعة التى يعتبرها كثير من الناس نوعا من الهمجية التى تستمتع بمشاهدة الدم والموت . لكن هيمنجواى يصفها بانفعال بل بحب لدرجة أن النقاد اعتبروا مصارعة الثيران المضمون الذى يجيد هيمنجواى الكتابة عنه بعد مضمون الحرب : فهو يجيد تجسيد العواطف التى يثيرها الموت العنيف .

ويتحول الموت إلى خط درامى رئيسى فى قصة « ثلوج كليمنجارو » التى تدور حول كاتب أمريكى شتت مواهبه فى مجالات غير مناسبة وكانت نهايته فى أفريقيا حيث يسعى اليه الموت فى ثوب الغرغرينا التى أصابته : يقول هيمنجواى فى وصف بطله :

« لقد سيطرت فكرة الموت على كل وجدانه ؛ إذ انه أحس بصرير العدم يسرى فى أوصاله ، تدفق الموت عليه ليس كموجة مياه عالية أو كتيار هواء جارف ، لكن كفراغ هائل ومفاجىء له رائحة خبيثة ودفين . وعلى حافة الفراغ رأى ذلك الحيوان الخبيث المشهور برائحته النتنة وهو ينطلق محيطا بدائرة العدم » .

وحتى فى قصص هيمنجواى القصيرة تلح عليه فكرة الموت كما نجد فى قصته « الحياة القصيرة والسعيدة لفرانسيس ماكومبر » التى يدور مضمونها حول رحالة أمريكى وزوجته المدللة . وبرغم كل هذا التشاؤم فإن أبطال هيمنجواى يتحدون الموت والعدم فى أحلك الظروف ، فالحياة نفسها ــ فى نظرهم ــ مقاومة مستمرة للموت والعدم ، أما البطولة الانسانية الحقيقية فتكمن فى روح المقاومة إلى آخر لحظة . فالموت حقيقة راسخة تحيط بكل

الوجود ، وعلى الانسان أن يعترف بها وأن يواجهها بدلا من دفن رأسه فى الرمال كالنعامة .
بل إن فكرة الوجود والحياة ذاتها لا يستقيم وجودها بدون الموت ، بـذلك يصبـح الموت والحياة ، أو العدم والوجود وجهين لعملة واحدة هى : الكون .

١٨ - الغضب

يكمن الفرق بين الغضب فى الحياة العادية والغضب فى الأعمال الأدبية ، فى أن الانسان عندما يغضب ، يفقد كثيراً من نظرته الموضوعية ويرى أن رأيه هو الأصوب وعلى الآخرين أن يقتنعوا به بطريقة أو بأخرى ، والغاضب ، حتى عندما يكون واثقا من صحة رأيه وسلامة موقفه ، رجل أحادى الرأى ، إذ أن الطرف الآخر ـ فى نظره ـ ليس له قضية . أما الغضب فى الأعمال الأدبية فيبدو أكثر موضوعية وديمقراطية . فالأديب بطبيعته الواعية المرنة لا يمكن أن يكون أحادى الرأى بحكم البناء الدرامى الذى يقيمه من أجل عمله . ففى المسرحية أو الرواية مثلا يوزع الرأى بين شخصيتين أو أكثر . وبذلك يختفى رأيه الشخصى الوحيد بين تضاعيف العمل الدرامى ولابد لغضبه من أن يوزع بين شخصيات متفرقة تدافع عن كيانها الخاص .

والغضب خاصية يمكن أن توجد فى معظم الأعمال الأدبية بدرجات متفاوتة طبقا لموقف الأديب وروح العصر . ذلك أن الأديب الذى يؤكد أنه ليس فى الامكان أبدع مما كان ، ويعلن تأييده المطلق بل فرحته العارمة للأمور الراهنة ، هذا الأديب يحكم على نفسه بالخروج من كوكبة الأدباء ، والزج بنفسه فى زمرة المداحين . قد يحصل على مغانم مادية وشهرة واسعة فى عصره ، لكن هذه كلها أشياء طارئة وموقتة ومرتهنة بالمرحلة التاريخية .

كذلك فإن الأديب الذى يغضب من أجل الغضب ، أو لأن الغضب هو الموجة السائدة وعليه أن يركبها ، هذا الأديب يفقد ريادته الفكرية والفنية فى الصدارة لأنه ترك روح القطيع تسيطر على فكره وسلوكه . فالغضب فى الأدب وسيلة إلى غاية تتمثل فى تنبيه الناس بأسلوب فنى حاسم كى يخرجوا من الدوائر المفرغة ، والمتاهات الجانبية ، والطرق المسدودة التى تعوق تقدمهم الروحى ، والفكرى ، والاجتماعى . أما إذا تحول الغضب إلى غاية فى حد ذاته ، غاية يسعى اليها الأديب بأى ثمن ومن أى طريق ، فإنه بذلك يفقد قدرته على الاقناع الدرامى القائم على الموضوعية الفنية والمنطقية .

وعندما نقول إن الغضب خاصية طبيعية من خصائص الأدب ، فذلك لأن الأديب يسعى دائما إلى تغيير ما هو كائن من أجل مستقبل انسانى أفضل . ولا يعنى الغضب ـ بالضرورة ـ الرفض والشجب ، والتشنج والدعاية الصارخة ، فهذه وسائل مراهقة يرفضها الأدب بطبيعته الناضجة ،ولكنه يعنى تلك الشعلة الموقدة داخل كل أديب يرى فى

مجتمعه وعصره ما لا يراه الآخرون . وعندما يشعر الأديب بالرضى الكامل أو اليأس الكامل من مجريات الأمور حوله ، فلابد أن تكون الشعلة داخله قد أصابها الوهن أو على وشك الانطفاء . وفى مجال الأدب أمثلة لا حصر لها ، توضح لنا كيف يتصدى الأديب للخطأ الذى يمس انسانية الانسان ليصحبه معربا فى ذلك عن ضميره الغاضب أولا ، ومعبرا عن ضمائر الآخرين ثانيا .

وحتى نظرية « الفن للفن » التى أسفرت عن موقف تحررى من ناحية ، وموقف قانع محافظ من ناحية أخرى ، يرجع أصلها إلى الاحتجاج الغاضب على القيم البورجوازية . فعندما أكد جوتييه النزعة الشكلية الخالصة للفن ، وطابعه اللاهى البحت ، وعندما أعرب عن رغبته فى تحرير الفن من جميع الأفكار والمثل العليا ، كانت أمنيته القصوى تحرير الفن من سيطرة نظام الحياة البورجوازى . وكان هذا واضحا فى الدور الذى قام به أصحاب مذهب « الفن للفن » من أمثال ستندال ومريمى وجويتيه عندما صبوا جام غضبهم على مثل المجتمع البورجوازى ، وتحرروا تماما من أفكار العصر السائدة ، وشكلوا معارضة فكرية وفنية ضد محاولات البورجوازية لاخضاع كل الطبقات لسيطرتها . ولكن عندما تبلور مذهب « الفن للفن » على أنه يرمى إلى ممارسة الفن بصفته لعبة رفيعة ، وجنة خفية محرمة على البشر العاديين ، رحبت به البورجوازية الانتهازية على أساس مناداته بالعزوف عن كل نشاط سياسى واجتماعى . ومع ذلك لم يتخل جوتييه ورفاقه عن اعلان سخطهم ورفضوا مساعدة البورجوازية فى محاولتها اخضاع المجتمع معنويا .

حتى الأدب الكلاسيكى المحافظ لم يخل من رنة غضب ارتفعت فى بعض الأحيان إلى سخط صارخ . ففى القرن الثامن عشر كتب الشاعر الفرنسى أندرية ــ مارى شينييه أبياتا كانت تعد فى وقتها كلاسيكية تماما ، لكن الانفعال الجديد الذى كان يسرى فيها جعلها تغلى بالغضب :

« هيا ، أكتم صرخاتك ،
ولتتألم أيها القلب الممتلىء سخطا ، المتعطش إلى العدالة ، وأنت ، أيتها الفضيلة ، إبك على لو مت »

وعلى الرغم من أن شينييه كان يعبر بهذه الأبيات عن النزعة الوجدانية البورجوازية الجديدة ، فقد أدت إلى فصل رأسه عن جسده على المقصلة ، وأصبح ضحيته للطبقة الوسطى الثورية التى كان هو ذاته أول متحدث هام بلسان ذوقها الكلاسيكى وإن لم يكن قد تعمد ذلك . أى أن الغضب فى الأدب كان يصل بصاحبه فى بعض الأحيان إلى التضحية بحياته حتى لم يكن يهدف إلى التهييج السياسى أساسا .

وهكـذا يمكن تتبع روح الغضب عنـد معظم الأدبـاء من خلال درجـاتها المتفـاوتـة والمختلفة . أما عند كتاب الـدراما الاجتمـاعية الـواقعية فكـان الغضب يشكل النغمـة الأساسية فى مضامينهم وخاصة عند أدباء الواقعية النقدية الذين دفعهم سخطهم على الواقع الراهن إلى روح التشاؤم والجهامة والكآبة التى امتدت لتشمل الطبيعة البشـرية ذاتهـا ، بحيث لم يروا فيها غير الجانب الزاخر بالشر والظلام . وكان هذا الاتجاه الـذى بدأ من منتصف القرن التاسع عشر قد انتقل من مرحلة النقد إلى مرحلة الغضب فى النصف الأول من القرن الحالى لدرجة أن الكاتب الأمريكى ليو جيركو أصدر فى عام ١٩٤٧ كتاب « العقد الغاضب » قدم فيه مسحا وتحليلا شاملا لعقد الثلاثينيات ، ودراسة حية لأحداثه الأدبية والفنية والاجتماعية ابتداء من انهيار سوق الأوراق المالية الشهير فى عام ١٩٢٩ وحتى معركة أو مأساة بيرل هاربر فى عام ١٩٤١ .

ويقول الناقد ايريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما » إن كتاب الدراما الاجتماعية حاولوا ربط الغضب بالشفقة ، كما ارتبط الخوف بالشفقة من قبل فى المأساة . ولم تأت هذه المعادلة بثمار كثيرة برغم من أنها تنطبق على معظم المسرحيات الاجتماعية الجـادة فى أمريكـا . فالمؤلف ساخط ، ويبرز الحالة المزرية التى تعانيها الطبقة العاملة أو الأقليات المضطهدة وهذا ينطبق أيضا على الدراما الانجليزية كما نجد فى مسرحية جون أوزبورن « أنظر خلفك فى غضب » التى كانت بمثابـة ميلاد لمسـرح الغضب فى مطلع النصف الثـانى من القرن الحالى .

ويرى بنتلى أنه كان من الممكن تسمية مسرحية أوزبورن « أنظر خلفك واشفق على نفسك » لأن الشفقة كانت تطغى على الغضب فى بعض الأحيان . ولكن المشكلة أنه فى هذه الدراما الحديثة لم تفقد الشفقة روعتها وتصيب الجمهور بالاحباط فحسب بل أخفق الغضب أيضا فى تحقيق الهدف منه لأنه لم يصل ألى درجة السخط الدرامى حين تحتـدم الأحداث وتتصارع الشخصيات ، بل كان أعظم انجاز درامى استطاع أن يقدمه قد تمثل فى الحوار السريع الجاد الذى تميزت به مسرحيات الغضب . فإذا كانت الدراما الاجتماعية غضبى فى معظم الحالات ، فإنها أيضا أقل درامية فى معظم الأحيان . ويمكن اعتبار الكثير منها كوميديا فاشلة وعاجزة عن اثارة مجرد الابتسام . أما الدراما الاجتماعية عند ابسن فإنها تصل إلى قمتها الدرامية عندما تتخلى تماما عن اتجاهها الاجتماعى البحت مع العلم بأن الغضب ليس المنبع الرئيسى لمسرحيات ابسن ، كما هو الحال ـ مثلا ـــ فى مسـرحيات بريشت الذى غالبا ما تحولت الدراما الاجتماعية عنده إلى كوميـديا . وكـانت هذه هى النتيجة التى أدركها برنارد شو ببصيرته الثاقبة . فالغضب فى الدراما الاجتماعية لا يمكن أن تروضه سوى روح الفكاهة والنكتة أما الشفقة فلا تؤدى إلا إلى تخفيفه وتشتيته .

وكانت مبالغة أوزبورن فى اعلان غضبه على أحوال الانسان المعاصر قد صبغت مسرحياته بصبغة متشائمة من ذلك النوع الذى يثير روح الشفقة والرثاء واليأس والتمزق ، هنا يكمن الفارق الأساسى بين جون أوزبورن وبرنارد شو الذى يمزج غضبه ونقده بروح الفكاهة والدعابة التى تؤكد قدرة الانسان على تخطى كل الصعاب مهما تكاثرت واشتدت . والدليل على ذلك تلك الضحكات التى ترن بين جنبات المسرح عندما تعرض مسرحية لشو ، أما أوزبورن فينقل المأساة من شخصياته فوق المسرح إلى جمهوره فى القاعة . والنتيجة أن الجمهور يغادر المسرح وقد ازداد يأسا فوق يأس .

وعلى الرغم من أن أوزبورن قد بدأ حياته المسرحية بالهجوم على برناردشو ، وادعى أنه جاء ليزيح هذا الدكتاتور من على عرشه وذلك بتقديم منهج درامى مختلف تماما ، فإن النقاد اكتشفوا أن مسرحه لم يكن سوى الامتداد الطبيعى لمسرح برنارد شو من ناحية اثارة روح الغضب فى جمهور المتفرجين كى ينظروا نظرة جديدة إلى المجتمع بهدف تغيير قيمه التى تعوق التطور . وحتى اصطلاح « مدرسة الشباب الغاضب » أو « مسرح الغضب » كان عبارة عن تحديد وتقنين للاتجاه الذى أقام عليه برنارد شو مسرحه كله . ومن ثم لم يأت أوزبورن بالجديد الذى توقعه النقاد منه .

وإن كان أوزبورن يصر على أن مسرحه يمثل اتجاها جديدا فى المسرح المعاصر ، فإنه لا يملك من الامكانات الفكرية والفنية ما يدل على اصراره هذا . وبرغم أنه استطاع أن يضم إلى اتجاهه الغاضب كتابا آخرين من أمثال هارولد بنتر وأرنولد ويسكر فإن هذا المسرح الغاضب يشكل فى حقيقته نهاية عصر من عصور الكتابة المسرحية وليس بداية لعصر جديد مختلف . والدليل على ذلك أنه بمرور الوقت تحول المسرح الغاضب إلى مجرد مرحلة تاريخية فى حياة المسرح البريطانى بدلا من أن يكون رؤ ية للمستقبل . والآن إذا نظرنا إلى الضجة التى أثارتها مسرحيات الغضب منذ ربع قرن تقريبا ، سنجد أن المسرح لا يزال فى مفترق الطرق يبحث عن عصر جديد من الكتابة المسرحية بعد أن خفتت الضجة . ولكنها ــ على أية حال ــ كانت ضجة فنية وصحية ولم تكن مجرد زوبعة فى فنجان .

أما هارولد بنتر فلم يعتبر الغضب هدفا فى حد ذاته بل جعل منه مجرد وسيلة حين أدار ظهره لمجتمع الرخاء والأرستقراطية ، وتسلل إلى الحوارى حيث تتبع انسانا آخر منكسر النفس ضائعا بين بيوت كئيبة مظلمة ، يحلم بغرفة تحميه من البرد والظلام والمخاوف ، وبقطعة صابون وبطاقة شخصية يؤكد بها وجوده . وفى ذلك الجانب الآخر رأى بنتر الانسان يحدث نفسه بصوت عال كى يهرب من وحدته ، وشاهده فى الخانات المظلمة أشبه بحيوان خائف . وبدلا من أن يعلن بنتر سخطه على الارستقراطية المترفة ، جعل من هذا الانسان البائس بطلا لمسرحياته وكشف عما يدور فى عقله من أشياء لا يصرح بها عادة .

ولذلك جاء حواره مذهلا ومؤلما . فهو لم يستعمل فقط لغة حوارى لندن وأرقتها بما فيها من عبارات نابية ، بل جعل شخصياته تتفوه أيضا بما لا يتفوه به الانسان أمام الآخرين .

وينتر ـ مثل غيره من كتاب المسرح الغاضب ـ ينتمى إلى الطبقة العاملة ، وعانى ما عانته هذه الطبقة من مشكلات ما بعد الحرب ، الاقتصادية والاجتماعية . وعرف الظلم الذى يفرضه نظام الطبقات هناك ، وسخط على الحقوق الموروثة والتقاليد التى تعطى البعض وتحرم البعض الآخر . وسخر من القيم التى أصبحت بلا معنى . ولم يعبر هؤلاء الأدباء عن سخطهم على الأوضاع الراهنة فحسب ، بل اهتموا فى كتاباتهم بمشكلات طبقتهم ، وأعطوا البطولة لأفرادها . لذلك الشخص العادى الذى يعيش على هامش المجتمع ، أو للشاب الذى فشل فى أن يحقق أهدافه فبقى مغمورا يجتر حسراته ، أو نقم على المجتمع وألقى عليه باللوم كله . وهى السمات التى حللها الناقد جون رسل تيلور فى كتابه « الغضب وما بعده » .

ويمكننا القول بأن مرحلة ما بعد الغضب تؤكد أن الغضب عاد ليحتل مكانته الطبيعية فى المسرح خاصة والأدب عامة ، بصفته شعلة تحترق داخل الأديب وتدفعه إلى البحث عن عالم أفضل ومستقبل أكثر انسانية . فمن الصعب تحويل الغضب إلى مدرسة معينة أو قالب ذى مواصفات محددة ومرتهن بمرحلة تاريخية مؤقتة . فالغضب روح ومعنى ومضمون قبل أن يكون شكلا وقالبا وظاهرة ، أى أنه ينتمى إلى طبيعة الأدب الجوهرية وليس مجرد مذهب من مذاهبه . ومن هنا يبدو « مسرح الغضب » مسرحا عاديا ارتفعت فيه رنة الغضب بدرجات تزيد على الاتجاهات الأدبية الأخرى وخاصة فى ثورته ضد المسرحية المحكمة الصنع التى تفنن كتابها فى الحرص على الشكل المصطنع دون أى اعتبار للمضمون الفكرى مما أثار غضب هذا الجيل الجاد من الأدباء . لكنهم كانوا صادقين مع أنفسهم عندما جعلوا من الغضب وسيلة لتجديد التقاليد المسرحية وشحنها بدفعات جديدة ، وبذلك جسدوا روح الغضب التى نجدها عند معظم أدباء العالم بطريقة أو بأخرى .



١٩ - الغمــــوض

وجد أدباء العـالم فى روح الغموض منبعـا لا ينضب من الاثارة الفكـرية والـذهنية والعاطفية ، ولذلك ابتعد الأدب الانسانى ـ بصفة عامة ـ عن التصريح والمباشرة ووضع النقط على الحروف . فقد تركها للقارىء حتى يكون دوره أكثر ايجابية واثارة . وإذا كان الأدب يعالج النفس البشرية ، وإذا كانت النفس البشرية تنطوى على غموض لا يـزال العلم يحاول فك طلاسمه حتى الآن ، فمن الطبيعى أن يكون الغموض مضمونا ـ بطريقة أو بأخرى ـ لكل الأعمال الأدبية . فأحيانا يكون الغموض مصدرا للاثارة الروحية والنشوة الوجدانية فى المضامين الميتافيزيقية والصوفية ، وأحيانا أخرى يصبح الغموض منبعا لسوء الفهم والمفارقات الكوميدية والمواقف الساخرة ، وأحيانا ثالثة يتحول الغموض إلى مجال للرياضة الذهنية التى تجبر القارىء أو المشاهد على مشاركة الأديب فى البحث عن الحقيقة وسط المتاهات المظلمة والطرق المسدودة . . . الخ .

وفى العالم العربى يظن بعض الأدباء والنقـاد أن لجوء الأديب إلى استخـدام الرمـوز والصورة فى التعبير عن مضامينه يرجع أساسا إلى خوفه من التصريح المباشر لاعتبـارات سياسية أو اجتماعية لكنهم نسوا أن الرمزية هى منهج ضرورى من مناهج التعبير الدرامى ، وأن الرمز ـ بكل تنويعاته واتجاهاته ـ يكاد يكون لغة الفن بصفة عامة ولغة الأدب بصفة خاصة . والمشكلة تكمن فى أن هؤلاء النقـاد والأدباء خلطوا بـين الرمـز وبين التلميـح والاشارة من طرف خفى إلى رأيهم دون أن يقعوا فى محظور المساءلة القانونية أو السياسية . وإذا صح ادعاؤهم هذا فإنه يعنى أن يرفض الأدباء الذين يعيشون فى ظل نظم ديمقراطية ، استخدام الرمز كأداة للتعبير الفنى والدرامى ، طالما أنهم قادرون على التعبير عن آرائهم واتجاهاتهم الفكرية فى حرية يكفلها لهم القانون والنظام السياسى . لكننا نجد أن الخصوبة الرمزية والتصويرية تتكاثف فى الأعمال الأدبية فى ظل الديمقراطية

بدأ التقنين النقدى لمضمون الغموض فى الأدب بالمسرحيات الدينية التى انتشرت فى أوروبا فى العصور الوسطى ، والتى كانت تقدم بصفة خاصة فى الأعياد والاحتفالات الدينية مثل عيدى الميلاد والفصح وغيرهما . وكان المقر الرئيسى لتقديم هذه المسرحيات متمثلا فى الكنائس ودور العبادة ، مما ساعد على اشاعة الجو الصوفى الروحانى الذى يحيط المتفرجين بجو من الغموض والتأمل فى أسرار الكون المستعصية على الادراك البشرى . وقد لاقت

هذه المسرحية الغامضة قبولا شعبيا كبيرا فى كل المراكز الأوربية الهامة ابتداء من القرن الحادى عشر ، وإن كانت انجلترا قد أحرزت قصب السبق قبل ذلك بقليل . وكانت المسرحية مرتجلة فى حوارها إلى حد كبير ، وتلجأ إلى الوعظ والارشاد وتؤكد عجز الانسان فى مواجهة غموض الكون ، والايمان الحقيقى يحتم على الانسان ألا يلجأ إلى عقله دائما ، بل هناك الوجد والحدس والشفافية وغير ذلك من وسائل الروح فى سعيها لادراك غموض الكون وكنهه .

وقد بلغت المسرحية الغامضة قمتها فى أواخر القرن الخامس عشر ، ثم اندمجت بعد ذلك فى مسرح عصر النهضة وفقدت مكانتها الأثيرة فى الصدارة . لكنها تركت بصماتها واضحة على مسرحيات عصر النهضة ، وهى البصمات التى تجلت عندما كانت المسرحية الغامضة فى عنفوانها . فلم تقتصر على مظاهرها التجريدية المحدودة فى بداياتها ، بل أصبحت تقدم عروضا ضخمة تميل فى أحيان كثيرة إلى الابهار ، وتحتوى على شخصيات كثيرة ومواقف عدة تحمل طابع المهرجان الشعبى أو استعراض السيرك . ولم يكن لها شكل محدد متبلور بل كانت تميل فى أغلب الأحيان إلى الإغراب والغموض . وكان مضمونها مزيجا غير مترابط من الدراما البدائية الفجة والكوميديا الشعبية المرتجلة التى تسخر من حيل الشيطان وألاعيبه الشريرة . لكن العمود الفقرى للمضمون استوحى من القصص الدينى الوارد فى الانجيل وخاصة ذلك الذى يدور حول حياة المسيح أو حياة الأبطال والملوك والقديسين الذين وردوا فى الانجيل أو فى تاريخ الكنيسة .

وفى القرن السادس عشر توسع كتاب المسرحية الغامضة فى استخدام العروض الضخمة والوسائل الميكانيكية المستحدثة فى منصة المسرح من أجل الايهام بجو الغموض الصوفى المحيط بالنص المسرحى . فمثلا فى عام ١٥٤٧ قدم أهالى مدينة فالينسيا عرضا مسرحيا هائلا على شكل سلسلة من خمس وعشرين حلقة على مدى نفس العدد من الأيام . وقد تناول العرض المسرحى كل أحداث ومواقف العهد الجديد فى الانجيل كما تطرق إلى معظم أحداث وشخصيات العهد القديم أيضا . وقد احتوت احدى نسخ هذه المسرحية ما يزيد على سبعة وستين ألفا من السطور .

وفى انجلترا تبلورت العناصر الكوميدية فى المسرحية الغامضة كنتيجة طبيعية للخطوط الفكرية التى ركز عليها الكتاب . وهى الخطوط التى نبعت من سوء فهم الانسان لحياته الغامضة مما أوقعه فى مآزق متتابعة . أما فى فرنسا فقد تألفت المسرحية الغامضة من مقاطع وفواصل غير مترابطة أساسا ، بالاضافة إلى المونولوجات والهزليات وعروض الخيالة . ومهد هذا الاتجاه إلى ظهور المسرحية الفرنسية الكوميدية فى أواخر العصور الوسطى ، وهى المسرحية التى نهض عليها المسرح الكوميدى بكل قضاياه الاجتماعية والسلوكية المتعددة . كذلك مهد للفصل الحاد بين الكوميديا والتراجيديا فى المسرح الفرنسى الكلاسيكى ،

والابتعاد عن التراجيكوميديا التى حظت بشعبية لا بأس بها فى انجلترا . لكن أخطر تطور أدى إليه هذا الاتجاه ، تمثل فى الصبغة الدنيوية المبكرة التى بدأت تسود المسرح الفرنسى ابتداء من القرن الثالث عشر كما نجد فى مسرحيات آدم دى لاهال . وقد سيطر ما عرف باسم « مسرح الأخوة الدينية » على انتاج المسرحيات الغامضة فى باريس منذ عام ١٤٠٢ .

ذلك هو المفهوم اللاتينى لمعنى الغموض فى الأدب ، وهوالمفهوم الذى ارتبط بالدين والتصوف والميتافيزيقا . أما المفهوم الاغريقى فقد نبع من الطقوس الدينية السرية ، لكنه اكتسب أبعادا جديدة مرتبطة بالاثارة الفنية والحبكة الدرامية . وهى الأبعاد التى ازدهرت فى القرن التاسع وبلغت قمتها فى عصرنا هذا . تجسد الغموض فى المسرحية أو القصة أو الفيلم الذى يدور حول مشكلة معينة يتمثل حلها فى العثور على دليل مادى يدحض كل الأوهام والادعاءات والتخمينات الخاطئة ، كما نجد فى قصص ادجار آلان بو « البقة الذهبية » و« الخطاب المسروق » وكما نجد فى منع وقوع جريمة أو أسر مجرم فى اللحظة التى تحتدم فيها الأحداث وتبلغ قمتها .

ومن الممكن تتبع الصراع الدائر فى العمل الأدبى بين اللص والمخبر السرى ـ مثلا ـ لكن من الممكن أيضا اعتبار هذا الصراع دائرا بين المؤلف والمتلقى . صحيح أن المؤلف يمده بكل المعلومات الضرورية بدون أية متاهات زائفة لا مبرر لها ، ومع ذلكاليس من السهل على المتلقى أن يخمن الحل من أول وهلة وبمدة طويلة قبل أن يقدم له بالفعل فى أحداث الرواية . لكن عندما يقدم له فإنه يبدو طبيعيا ومنطقيا للغاية ، بل واضحا فى بعض الأحيان .

وقد قدم كل من ادجار آلان بو وكونان دويل وخاصة من خلال شخصيته الشهيرة شيرلوك هولمز نموذجا من الغموض القصصى والاثارة الفنية ، لا يزال يفرض نفسه على القصص البوليسى بصفة خاصة وروايات الاثارة بصفة عامة . يتمثل هذا النموذج فى ابراز جريمة معينة أو خطر محدق ، ثم دخول المخبر السرى الذكى إلى مسرح الأحداث . وبعد ذلك يتتابع الاستدلال المنطقى خطوة خطوة بحيث يقود المخبر إلى هدفه .

وفى قصص الاثارة والغموض الحديثة يحرص المؤلف على جعل المتلقى شريكا له فى حل اللغز . فهو يبدو وكأنه يصطحبه فى بحثه عن مفاتيح الغموض . فى القضية المطروحة ، ويشاركه التفسيرات المحتملة التى يبرز منها تفسير جوهرى فى النهاية يؤدى إلى ازاحة كل الغموض . ولابد أن تكون النهاية مقنعة وشاملة بحيث لا تترك أى خيط من خيوط المضمون معلقا بلا حسم . ويمكن تلخيص هيكل مسرحية الغموض البوليسى فى أن الفصل الأول يتم عرض القضية بدون القاء الشبهة على أحد ، وفى الفصل الثانى تكاد

الشبهات تحدق بالجميع ، وفى الفصل الثالث تتكشف الأمور ويلقى القبض على المجرم الحقيقى .

هذا عن الغموض من منظور التسلية والاثارة ، أما من الناحية الفلسفية فقد اكتسب الغموض أبعادا وأعماقا ساعدت على اثراء الأدب الانسانى . فهناك من الأعمال الأدبية التى يصعب حصرها ما يجسد حيرة الانسان فى هذا الكون الغامض . فعلى الرغم من أن العلوم الطبيعية والانسانية والتجريبية تبذل أقصى ما فى وسعها كى تصل إلى القوانين التى تحكم هذا الكون ، فإن المشكلة الحقيقية تتضح فى أنه كلما توغل الانسان فى الاكتشافات العلمية ، أدرك كم كان جاهلا ، وأن جهله يبدو كأنه محيط متلاطم الأمواج وبلا قرار . فما اكتشفه الانسان يبدو كأنه مجرد قطرة فى بحر الغموض الذى يحيط بأقرب الأشياء الينا . يكفى أن ندرك أن الانسان لم يكتشف غموض نفسه هو حتى الآن ، ولم يستطع بعد السير على هدى الحكمة الشهيرة الذى أطلقها سقراط والتى تقول « اعرف نفسك » .

فإذا كان الانسان لم يحقق بعد معرفته لذاته ، فكيف يستطيع أن يعرف الحياة المحيطة بذاته التى تشكل المنطلق الوحيد لفهم الوجود كله ؟ لقد وجد الأدب الانسانى مادة خصبة فى هذه الحيرة الناتجة عن غموض الكون . وإذا كانت نظرة الأدباء قد اختلفت إلى الكون إلى حد التناقض ، ذلك أن بعضهم ينظر إليه على أنه صديق للإنسان ، فى حين نظر البعض الآخر إليه على أنه عدو متربص به ، فإن جميع الأدباء قد اتفقوا على غموض الكون وتحديه للتفكير الانسانى ، مهما اختلفت مشاربهم واتجاهاتهم ومدارسهم . فما أكثر الأسئلة والصرخات التى ألقاها الانسان فى وجه الكون ، ولكن دون اجابات شافية ، أو دون اجابات على الاطلاق . وكانت أعمال أدبية كثيرة ضمن هذه الأسئلة والصرخات ، لكنها أكدت للانسان عبر العصور أنه يكفيه شرف المحاولة حتى لو لم يصل إلى ازاحة هذا الغموض الجاثم على كاهله منذ الأزل ويبدو أنه سوف يستمر إلى الأبد .

٧٠ - الفروســـية

لعبت روح الفروسية دورا أثيرا فى مضامين الأدب العالمى على اختلاف عصوره وبقاعه . فعلى الرغم من أن فكرة الفروسية تبلورت كمضمون أدبى فى العصور الوسطى وخاصة فى أعقاب الشهرة التى حققها كوكبة الفرسان المحيطة بالملك آرثر والتى عرفت باسم « فرسان المائدة المستديرة » فى انجلترا ، وفرسان الملك شارلمان فى فرنسا ، فإن مضمون الفروسية فى الأدب الانسانى يرجع إلى مطالع الأدب الإغريقى وخاصة فى ملحمتى هوميروس : « الالياذة » و« الأوديسا » . ذلك أن روح الفروسية لم تعد قاصرة على الفرسان وحدهم وإنما امتدت لتشمل كل من يخاطر بمستقبله وحياته من أجل تحقيق مثل أعلى فى حياته ، مهما كانت صعوبة هذه العملية . فكل شىء يهون فى سبيل تحقيق مايؤمن به من مبادىء وقيم .

وما ينطبق على الأدب العالمى بصفة عامة ، ينطبق على الأدب العربى بصفة خاصة . فهناك حصيلة من الأشعار التى دارت حول بطولات فرسان البادية ؛ بل إن معظم الشعراء كانوا فرسانا . ولذلك تتغلغل روح الفروسية فى الأدب العربى بصورة أكثر حدة وبلورة منها فى الأدب العالمى ، وتتعدد الرموز والايحاءات المتعلقة بالفرس والبادية حتى تشمل الحياة العربية كلها بكل قيمها ومثلها . ولم يكن امتطاء ظهر الحصان بمثابة رياضة جسدية أو مهارة بهلوانية بل كان يمثل اشتراطات معينة لابد أن تتوفر فى كل فارس ، مثل الشجاعة والجرأة والاقدام والتضحية وانقاذ الضعيف ونصرة المظلوم سواء فى مواجهة عناصر الطبيعة القاسية أو فى مواجهة كل من تسول له نفسه اضطهاد الآخرين .

ولقد تجلت روح الفروسية بشكل محدد فى العصور الوسطى من خلال الملاحم والقصص السردية الطويلة التى اتخذت من حياة الفرسان والنبلاء والأشراف مضمونا لها . وقد دارت حول محورين : الأول تمثل فى المغامرات التى تحمل كل عناصر الاثارة والتشويق والإغراب ، والثانى فى الهالة الرومانسية التى أحاطت بالبطلات اللاتى هام بحبهن الفرسان . وبلغ مفهوم الحب فى هذه الأعمال قمة الرومانسية العاطفية التى تجسد أعمق الأحاسيس المرهفة والانطلاقات الروحية بحيث تتحول البطلة إلى مخلوق أثيرى جميل لا يمت إلى عالم المادة أو الجسد بصلة . ومن هنا اعتبر النقاد أدب الفروسية جزءا لا يتجزأ من الأدب الرومانسى بصفة عامة ، والذى تكررت فيه الصورة الأثيرة للبطلة الجميلة

المنتظرة فى شرفة حصنها أو قصرها ، وقد أحاطها ضوء القمر بهالة نورانية من البهاء ، وذلك قبل أن يأتى حبيبها الفارس على ظهر حصانه الأشهب كى يختطفها إلى وادى الأحلام حيث الحب والجمال والمثال .

ونظرا لارتباط أدب الفروسية بعالم المثل والقيم ، فقد اعتبر بعض النقاد معظم أبطال الملاحم والمآسى تجسيدا لروح الفروسية ينطبق هذا على الملاحم الفرنسية القديمة مثل « أغنية رولان » والقصص الدينى مثل قصة « السير ايزامبراسى » ، وحتى بعض الحواديت الواقعية مثل « هافيلوك » وكلها كانت تجسيدا روائيا لمغامرات بطل يحمل كل معانى الفروسية فكرا وسلوكا . ومن هنا كان أوديسياس بطل « الأوديسا » ومعه بحارة الأرجونيتيكا من أوائل الأبطال الذين بلوروا معانى الفروسية على الرغم من أن وظيفتهم الأساسية كانت الابحار . لكن مغامراتهم وبطولاتهم بحثا عن الحق والمثل الأعلى لم تختلف كثيرا فى جوهرها عن تلك التى سادت أدب الفروسية فى فرنسا ابتداء من عام ١١٥٠ وحتى عصر النهضة حين اقتصر الأدب على تصوير حياة الفرسان والنبلاء والأشراف وسيدات الطبقات الأرستقراطية ، وتحول الحب إلى عقيدة جديدة فى حد ذاته ، عقيدة لها أبطالها وشهداؤ ها ومبشروها ورسلها وكهنتها .

وقد بلغ تأثير الملاحم والمآسى الاغريقية على أدب الفروسية فى العصور الوسطى حدا بعيدا كما نجد فى قصص فرسان الحروب الصليبية وفرسان المائدة المستديرة وعلى رأسهم الملك آرثر ، وملحمة أريوسطو المعروفة بعنوان « أورلاندو فيوريوزو » بل إن الحروب التى حدثت فى طروادة والمآسى التى حدثت فى طيبة قد تكررت ولكن بشكل يناسب روح العصور الوسطى . هناك أيضا غزوات ألكسندر بكل مغامراتها الأسطورية مع الوحوش الخرافية ، ورحلاتها عبر السموات والجنان الأرضية . وكانت الخليفة الوصفية زاخرة بكل الغرائب المذهلة والمثيرة . كذلك اعيدت صياغة غراميات اينياس بطل ملحمة فيرجيل « الانيادة » وجاسون بطل الأرجونيتيكا ، على نطاق أوسع ، وتفرعت منها تنويعات جديدة كما نجد فى « ترويليوس » على يدى كل من بوكاتشيو وتشوسر اللذين مزجا العاطفة الملتهبة بالواقعية الراسخة .

وكانت رواية « دون كيشوت » للروائى الأسبانى سيرفانتس (١٥٧٠ - ١٦١٦) نقطة تحول فى النظرة التقليدية تجاه أدب الفروسية الذى تخلى لأول مرة عن روحه الملحمية الجادة وتقمص ثوب السخرية من كل المثاليات الأثيرة . فقد خرج دون كيشوت فى مغامراته ، وهو يتوهم أن المجال لم يزل هو نفسه المجال الذى صال وجال فيه الفرسان الأقدمون الذين قرأ عنهم أخبارهم وأراد أن يحيا على نمطها . فكان المسكين محل سخرية كل من قابلهم لأنه بدا فى نظرهم انسانا غريبا قادما من عصر آخر لا يمت لعصرهم الواقعى بصلة . لم يكن كسائر الناس يرى الأشياء من حوله ثم يقوم بمنهجتها فكريا ، بل كان على عكس ذلك ،

يبـدأ بما عنـده من أفكـار ومثـل ليقحمها عـلى الأشياء الخـارجيـة اقحـامـا .

كان دون كيشوت فى سعية الواهم تجسيدا لعصر مضى وانتهى ، لكنه أصر على أن يستخلص من حياة الواقع ما يؤكد له وجود أوهامه . وعلى سبيل الاغراق فى السخرية من بطله جعله سيرفانتس رجلا نحيلا ضعيفا أثقل جسده بدروع لم تخلق إلا لأجساد قوية سليمة وامتطى حمارا عليلا ، ومع ذلك يتوهم أنه ينطلق على جواد كجياد أسلافه من الفرسان . كل ذلك كان رموزا مكثفة تصرخ بالدلالة على أن أوان الفروسية قد فات وانتهى ، ومن أراد احياءه فى غير عصره ، فعليه أن يتحمل سهام السخرية من أبناء عصره أنفسهم . إن المفاهيم الانسانية المتطورة تتحول إلى قوالب وقيود جامدة إذا فرضت على الحياة فرضا وأصبحت القانون الذى يحدد للانسان ما يجب وما يجوز وما يمنع .

ذلك كان الخطأ الذى أثر تماما على فكر دون كيشوت وسلوكه . فكلما صادفته على الطريق ظروف غير متوقعة ، رجع إلى النصوص المنقولة المحفوظة ، ليرى فيها ماذا يجب على الفارس أن يصنعـه ازاءها ليؤدى واجبـه على الـوجه الـذى ترضى عنـه الفروسيـة وقوانينها . لقد كانت القصص التى قرأها دون كيشوت عن الفرسان الأسبقين ، تدخل تحت بند الأساطير التى لا تتقادم مع الزمن . فهى تبدو دائما متجددة لما تحمله فى طياتها من مثل وقيم لا تتغير مع الأيام . ولذلك لم يكن شذوذا من دون كيشوت أن يتأثر بما قرأ ، معتقدا دائما أنه أمام نصوص أزلية أبدية تحمل الحق والخير ، وتحدد طريق الواجب الذى يجب أن يؤديه الفارس .

من هنا كان تفسير دون كيشوت للواقع كما يحسه ويعانيه على أساس من فهمه للملحمة من ملاحم الماضى المجيد . بل كان يبحث عن المواقع التى يراها مطابقة للصور التى قرأ عنها فى عهود الفروسية وأمجادها . وكلما توهم أنه وجد هذه المواقع زاد ايمانه بالأفكار القديمة التى تجتاح كيانه . وحتى إذا أعجزته الحيلة عن أن يجد التطابق المنشود ، بين العالم كما هو واقع والنصوص كما قرأها فى الكتب ، حاول أن يقرأ ذلك الواقع الجديد قراءة تحوله بالوهم إلى ما كان ينبغى فى رأيه أن يكون عليه . وخاصة أنه ليس هناك تفسير واحد ومحدد لكل الأشياء فى الواقع ، فلماذا لا يفسر التفسير الذى يجعلها تعبر الفجوة التى حدثت بينها وبين نصوص الكتب وقيم الفروسية ؟! لم يواجـه دون كيشوت الـواقع الصلب العنيـد الذى لا مناص للانسان من الاذعان له والتكيف معه ، بل توهم أن فى استطاعته تكييف هذا الواقع لقيم الفروسية القديمة .

لم يستطع بل لم يحاول دون كيشوت الخروج من شرنقة الوهم التى احتوته ورأى العالم كله من خلالها ، فمثلا كانت أمامه قطعان من الغنم ترعى وسط أكواخ متناثرة ، ومعها فتيات راعيات ساذجات فقيرات . وفى الحال صور له الوهم من قطيع الغنم جيشا عليه أن يواجهه

مواجهة الأعداء فى ساحة القتال . ومن الأكواخ قلاعا حصينة تستحق التأهب للهجوم والغزو ، ومن الراعيات الفقيرات ، سيدات ارستقراطيات ممن كن فى حماية الفرسان الأقدمين .

هكذا كان خياله قادرا على تحويل الواقع إلى وهم كما كان قادرا تماما على جعل الوهم واقعا يعيشه بكل جوانحه . حتى طواحين الهواء تحولت إلى عمالقة فرضت عليه القتال فامتشق فى الحال سيفه وراح يحاربها. لكن هذا الجانب المسلى فى الرواية لا يطغى على المغزى الفلسفى منها ، والذى يضعها كحد فاصل بين العصور الوسطى وعصر النهضة : أى أن دون كيشوت وقع بين شقى الرحى وأصيب بانفصام الشخصية ـ إذا جاز لنا أن نستخدم هذا الاصطلاح السيكلوجى الحديث ـ وذلك لأنه عاش بجسده فى عصر النهضة فى حين لم يخرج فكره وسلوكه عن اطار العصور الوسطى ، ظنا منه أنه يستطيع بهذا اعادة أمجاد تلك العصور .

ولم يكن سيرفانتس بروايته « دون كيشوت » يقصد أن روح الفروسية قد اندثرت تماما، بل أوضح من خلال بطله أن الفروسية بمفهوم العصور الوسطى قد انتهت ، وعليها أن تواكب روح العصر الجديد . فالفروسية ليست مجرد فارس يرتدى الدروع الثقيلة ويمتطى جوادا ويقتحم المخاطر ، بل هى روح ترتبط بالمثل العليا فى حياة الانسان بصرف النظر عن الزمان أو المكان . فالفروسية جوهر وروح قبل أن يكون شكلا ومظهرا . والدليل على ذلك أنها استمرت تسرى فى أعمال أدبية كثيرة . برغم ضربات السخرية التى تلقتها على يدى سيرفانتس . فمازال معظم الأبطال التراجيديين والملحميين يتحلون بهذه الروح وإن اختلفت مظاهرها التقليدية فهى تجسيد للدافع الانسانى فى أنقى صوره ، ولن يتخلى الانسان أبدا عن اعجابه بقيم الشهامة والشجاعة والمروءة والجرأة من أجل الحق والخير والجمال .

بل إن الفروسية عادت مرة أخرى بأشكالها التقليدية إلى روايات كثيرة نشرت فى أوربا فى القرن الثامن عشر . وهناك روائيون أقاموا شهرتهم على هذا النوع من الروايات مثل الروائى الاسكتلندى ، السير وولتر سكوت (١٧٧١ - ١٨٣٢) الذى استقى معظم رواياته من مغامرات فرسان العصور الوسطى وغرامياتهم مع الأميرات وسيدات الطبقة الأرستقراطية . صحيح أن هذه الروايات لم تحتل مكان الصدارة بين القمم الروائية وذلك للنمطية التى ميزت أبطالها ، ولمواقفها المغرقة فى المثالية والمسرفة فى العاطفية . ولفكرها الذى لا يرى فى الشخصيات سوى الايجابيات والمثاليات ، بحيث تخرج من دائرة البشر الذين نعرفهم ، ومع كل ذلك تظل هذه الروايات تشكل عالما غامضا مثيرا قائما بذاته .

ومن الواضح أن الكوميديا قامت بدور تصحيحى فى هذا المجال ، وخاصة عندما

أسرف بعض الأدباء فى تجسيد مبالغات الفروسية . ويأتى كل من شكسبير وموليير على قمة الكتاب الذين سخروا من التطرف المثالى المصطنع لطبقة الفرسان . وهما يقتربان كثيرا من سيرفانتس على أساس أن الفروسية جوهر وروح وليست مجرد شكل ومظهر ، بدليل أن شكسبير الذى سخر من الفروسية التقليدية فى كوميدياته ، قام بتجسيد روحها الحقيقية فى أبطاله التراجيديين والتاريخيين .

وبالرغم من أن معظم شخصيات الأعمال التى تدور حول الفروسية لا تنتمى إلى عالمنا الواقعى بصلة وثيقة ، فإن قدرة الكتاب على خلق الجو الخاص بأعمالهم جعلت القراء يقتنعون بمنطقية ما يجرى إلى حد كبير . ولا شك أن الحبكة المثيرة لعبت دورا كبيرا فى اثارة حب الاستطلاع عند القارىء بحيث لم تكن لديه الفرصة ليتساءل حول مدى معقولية المواقف والشخصيات التى تمر أمام عينيه فوق صفحات الرواية . ومن هنا كان اقبال السينما العالمية ــ منذ اختراعها ــ على اخراج روايات الفروسية نظرا لشعبيتها الكاسحة بين الجمهور ، واعتمادها على التسلية والاثارة أكثر من بلورتها للفكر والثقافة .

وفى العصر الحديث أخذت الفروسية أشكالا عديدة تناسب روح العصر . فقد أصبح المضطهدون من أجل مبادئهم فرسانا بمعنى الكلمة ، وينطبق نفس المنهج على الرحالة والمغامرين والمستكشفين والشهداء والباحثين عن معنى وجودهم . وعندما تقترب رواية الفروسية من قضية معنى الوجود فإن هذا لا يعنى أنها استطاعت أخيرا دخول مجال الفكر الانسانى الجاد . وكانت روايات الأمريكى ايرنست هيمنجواى ومسرحيات يوجين أونيل دليلا عمليا على هذا الاتجاه الذى يبلور المفهوم المعاصر للفروسية . فلم يعد البطل هو الفارس المغوار الذى لا يعرف الخوف أو القلق أو الشك أو التردد ، بل أصبح الفارس الذى يعانى من كل هذه الاحباطات فى مواجهة ضغوط العصر . فالفارس القديم كان ينطلق دائما إلى الآفاق البعيدة ، ولا يكتفى بها بل يحاول توسيعها بقدر الإمكان حتى تتسع لطموحاته المتجددة ، أما الفارس المعاصر فغالبا ما ينطلق إلى داخل ذاته ويبحر بين موجاتها المتلاطمة بحثا عن معنى وجوده . فقد أدرك انسان العصر الحديث أن معنى وجوده يكمن داخله وليس فى المغامرات التى يمارسها مع الآخرين . وبذلك تغير مفهوم الفروسية من مضمون اجتماعى مادى إلى مضمون نفسى روحى . واثبتت الفروسية بهذا قدرتها على مواكبة كل العصور .



٢١ - القــــدر

يعتقد كثير من النقاد والدارسين والأدباء أن الفن أكثر قدرة على الاقتراب من القوى القدرية الخفية التى تتحكم فى حياتنـا ، من العلوم التجريبيـة والطبيعيـة التى لا تعترف إلا بالمشاهدة والتجربة والدليل المادى الملموس . وبرغم تقدم جميع العلوم الحديثة إلى درجة غزو الفضاء والكواكب الأخرى ، فإن الانسان مازال تحت وطأة قوى خفية نلمسها فى التأثير الذى تمارسه على حياتنا دون أن ندرى كنهها أو ندرك ما هيتها . فنحن لا يمكن أن نفسر علميا الأسباب الخفية الكامنة وراء نقاط التحول فى حياتنا التى قد يتحكم فيها فارق ثانية من الزمان أو بوصة من المكان . وهذا يبدو بوضوح فى الصدف التى تغير حياتنا باستمرار فهى موجودة بالفعل . وقد يفسرها البعض علميا بأنها تفاعل حتمية المكـان مع الـزمان بحيث يؤدى إلى الصدفة التى تؤثر فى وجودنا . وهذا تفسير علمى سليم ولكنه قاصر لأن العلم لا يستطيع تفسير الدلالة أو المعنى الكامن وراء هذه الصدفة ، لأن هذا المعنى يختلف من شخص لآخر . بل إن العلم يعجز عن مساعدة الانسان فى محاولة السيطرة على بعدى المكان والزمان اللذين يظل تحت رحمتهما منذ أول لحظة فى حياته حتى آخر لحظة فيها . ومن ثم فإن التفسير الأدبى المرتبط بالعامل الانسانى يدخل فى مجال الحتمية الميكانيكية ويشكلان سويا المجال الذى يستطيع فيه الأدب الاقتراب من عنـاصر الحتميـة القدريـة من أمثال الصدفة والحظ والتفاؤ ل والتشاؤ م والأحلام والتنبؤ بالمستقبل والايمان والخوف من المجهول والقسمة والنصيب والمكتوب وغير ذلك من الظواهر اليومية التى قد يعجز العلم عن منحها دلالات معينة من خلال منهجه التجريبى . هنا يستطيع الأدب أن يصول ويجول مستغلا أدواته الوجدانية والعقلانية على حد سواء .

وقد لايعترف البعض بوجود عنصر القدر فى حياته لأنه يجب تفسير كل ظاهرة تفسيرا علميا مقنعا ، لكننا نجده يعترف به فى صورة أو أخرى لأنه ليس من المهم تسميته بالقدر ولكن المهم الاحساس بوجود هذه القوى الخفية ولنسمها كما نشاء . ذلك أننا لا نستطيع انكار وجود هذه القوى إلا إذا استطاع العلم مواجهة كل علامات الاستفهام الانسانيـة باجابات مقنعة ، بحيث يستطيع الانسان ــ مثلا ــ أن يقهر المرض والموت وكل القوى التى تهدد كيانه ووجوده . وهذا احتمال يستحيل اثباته علميا لأن طبيعة الحياة البشرية تتنافى مع الخلود . والمادة وان كانت لا تفنى ولا تستحدث من العدم إلا أن أشكالها غير خالدة بل

تتبدل بتغير الملابسات والظروف والتفاعلات والعوامل الكيميائية والفيزيقية والجغرافية والتاريخية والجيولوجية والبيولوجية . وهذا التغير المستمر يمنعنا من التعرف على المادة فى شكل خالد مستمر . وفقدان الخلود هذا يدخل فى مجال العوامل القدرية التى تحكم الوجود الانسانى والتى تعالجها الفلسفة والأدب والفن بصفة عامة .

ويعتبر الفيلسوف الانجليزى برتراند راسل نفسه عالما ذريا فى مجال المنطق . وهذا يعنى كما يتصور أنه لابد من الاعتماد على التحليل للافضاء إلى طبيعة الأشياء التى نقوم بفحصها . ويرى راسل إمكان الانسان أن يستغل التحليل الى أن يصل الى أشياء يعجز أمامها التحليل وهى مايسميه بالذرات المنطقية . وهذه الذرات منطقية لأنها ليست ذرات من المادة ، وإنما هى ذرات فكرية تصنع منها الأشياء . ويعتقد راسل أن الفلسفة لن يكون لها غدا ما كان لها من أهمية عند الاغريق أو فى العصور الوسطى ، ويتنبأ باحتمال أن يحرم العلم الفلسفة من أهميتها .

ويمكن أن نضيف إلى قول راسل أنه إذا كان التحليل العلمى سيقف عاجزا أمام إدراك كنه هذه الذرات المنطقية ، وإذا كان العلم سيحرم الفلسفة من أهميتها ، فإنه لن يستطيع حرمان الفن من السحر الكامن فيه . هذا السحر الذى يتسلل إلى الذرات المنطقية عند الانسان من خلال تيار الشعور واللاشعور . وليس السحر هنا نكسة إلى الوراء تتنافى مع روح التقدم العلمى لأنه يعمل بناء على قصد محدد لاستحضار انفعالات معينة دون غيرها لاطلاقها فى أمور الحياة العملية أو كما يقول روبين جورج كولنجوود فى كتابه « مبادىء الفن » :

« إن السحر تمثيل ، والانفعالات التى يستحضرها تقدر تبعا لدورها فى الحياة العملية ، فهى تستحضر للقيام بمثل هذا الدور ، وتتزود بالنشاط السحرى وما فيه من قوة خلاقة ، أو تساعد على تركيز الجانب السحرى فى الحياة العملية بالتيار الانفعالى الذى يدفعها ومن ثم فإن السحر ضرورى لكل حالة يصادفها الانسان ، وهو موجود بالفعل فى كل مجتمع سليم وأى مجتمع ــ مثل مجتمعنا ــ يعتقد أنه قد تجاوز الحاجة إلى السحر إما قد أخطأ فى هذا الظن أو هو مجتمع ميت ، فى حالة احتضار بسبب افتقاره إلى العناية بكل ما يساعده على البقاء » .

وعندما يقوم الأدب بتجسيد قوى القدر فى الأعمال الأدبية فإنه بهذا لا يتنافى مع العلم ولكنه يستغل من الأدوات ما يتفق مع طبيعته . هى أدوات لا يهم أن تختلف أو تتفق مع الأدوات العلمية لأن المهم هو الهدف وليس الوسيلة . والهدف هنا يكمن فى محاولة تكامل المعرفة الانسانية وهو هدف يسعى إليه كل من العلم والفن الذى يستخدم الطاقة السحرية والجمالية الكامنة فيه . ذلك أن التحليل العلمى للبحث مازال عاجزا عن تفسير وتحليل

هذه القوى القدرية . أما العمل الفنى فيتطلب من الجمهور أن يبحث ويستخلص المعنى الكامن فيه دون تطبيق مقاييس معدة ومناهج مسبقة وقوانين صماء لأن سحر العمل الفنى سيظل فى هذه اللمسة من الغموض . هذه اللمسة التى نحسها ولكننا لا نلمسها . . وهى لمسة قريبة من تلك التى تحدثها القوى القدرية فى أنفسنا . أى أننا نستطيع أن نرى هذه القوى مجسدة ومتبلورة أمامنا داخل العمل الفنى وليس كما نحس بها مجردة ونائية . والفن يمنح الانسان القدرة على النظر داخل كنه هذه القوى من خلال البناء الدرامى المجسد أمامه . ولكن هذا لا يستدعى تفسير كل صغيرة وكبيرة فى العمل الفنى وإلا قتل روح السحر الكامنة فيه كما يقول رولان بارت فى كتابه « النقد والحقيقة » : « مهما ذهب النقد فى تفسير العمل الفنى ، فإنه يحتفظ دائما بسر كامن فى أعماقه وأحيانا تؤدى محاولة الكشف عن هذا السر إلى تجريد العمل الفنى من امكانية اضافات جديدة » .

من هنا كانت أهمية الصنعة والأسلوب عند الأديب . فهما سويا يشكلان عملية ارادية تنظيمية تسمح للأديب بالتحكم فى فنه وأدواته ، ولابد أن يكونا فى خدمة فكرة أو نظرة خاصة إلى العالم فالفنان ذو الأسلوب الخاص هو من تبدو فى أعماله علاقة حية من نوع خاص بينه وبين العالم . كذلك فإن الفن امتلاك للواقع وانتصار على القدر ولا يقتصر على مجرد تقبل الأمر الواقع وما تأتى به الأيام . فمن طبيعة الفن محاولة امتلاك المكان والزمان والممكن وانتزاعها من دائرة العالم الذى يتحكم فيها ويسيطر عليها . إن كل فن خلاق هو فى صميمه صراع ضد القدر وضد الشعور بما يحمله الكون من عدم اكتراث بالانسان أو تهديد بافنائه فى أية لحظة ، أو بعبارة أخرى صراع ضد جاذبية الأرض وضد سلطان الموت . وعندما يستطيع الفنان احالة العمل الفنى إلى شىء انسانى فإنه يجعل للشىء صفة الوجود : أى يستطيع أن يضفى على عمله الفنى مثلا لغة جديدة لم تكن موجودة فى الواقع وفيها يحيط به ، فيصبح العمل الفنى عندئذ فى نظرنا شيئا آخر يستحيل فيه الفناء والفوضى وعدم التحدد وانعدام المعنى وطغيان القدر ، أى يصبح شيئا انسانيا استطاع أن يفلت من طائلة الفناء .

ولعل معظم المآسى المسرحية والروائية كانت بمثابة صرخة فى وجه هذه الحتمية الصماء التى أوجدت القوة التى اصطلحنا على تسميتها بالقدر . فالزمن يسير فى اتجاه واحد ولا يمكن أن يتراجع أبدا . وذلك هو السبب الأول فى وجود العنصر المأسوى فى الحياة الانسانية . فالانسان لا يستطيع اصلاح الخطأ باعادة الماضى ، فمتى حدث الخطأ أصبح ملكا للماضى الذى لن يعود . إن البطل التراجيدى يكره الزمن لأن دورته صماء لا تعبأ بآلام الإنسان ، ولا يمكن أن تتراجع إلى الوراء ولو للحظة . والتراجيديا تجسد مواجهة الانسان للقدر حين يصارعه إلى آخر لحظة فى حياته برغم أنه يعلم جيدا أنه محكوم عليه بالفناء والهزيمة مقدما .

من هنا نشأ مفهوم البطل التراجيدى كما عرفه أرسطو وأقام عليه نظريته فى التطهير . إنه البطل الذى يسعى وراء هدف مستحيل التحقيق وفى الوقت نفسه ينذر حياته ثمنا لتحقيق هذا الهدف برغم استحالته ، وكأنه يريد ارجاع عجلة الزمن إلى الخلف حتى يصلح ما أفسده الدهر . إنه يريد أن يثبت ارداته أمام قدره المحتوم فى حين أنه يتساوى تماما مع كل المخلوقات الأخرى فى موقفها من القدر . بل إنها أسعد حظا منه لأنها تعيش بدون تلك الشرارة المحرقة التى نطلق عليها الارادة والتى تلهب ظهره بسياط من نار فى كل لحظة يعيشها .

ان البطل المأسوى يعلن تحديه الواضح والصريح للقدر الذى لا يمنح الانسان الفرصة الكاملة حتى يثبت وجوده كما يراه . ولعله يثير فى أنفسنا العطف عليه لأننا نود بدورنا أن نثبت ارادتنا فى مواجهة القدر . لكننا نخاف من مصير البطل لأنه لم ينجح انسان من قبل فى تغيير مصيره وتحويله إلى وجهة أخرى . لذلك فقد قضى على نفسه بالفناء اللحظة التى قرر فيها اثبات ارداته . ونحن لا نملك فى مواجهة البطل التراجيدى سوى الشعور بالعطف نحوه والخوف من مصيره لأنه يشترك معنا فى الخصائص البشرية بكل ثغرات ضعفها ، لذلك نتخيل أنفسنا فى مكانه بحكم أن هذا احتمال قائم . من هنا كان احساس التطهير الذى تمارسه التراجيديا على وجداننا من خلال أحاسيس العطف والخوف التى تقترب بنا من قوى القدر الغامضة دون أن نصاب بأذى حقيقى لأن البطل يتحمل الأذى والموت ويتحدى القدر نيابة عنا .

أما بالنسبة للقدر فى الرواية فيقول ادوين موير فى كتابه « بناء الرواية » إن تحكم القدر يبدو على أشده فى الطريقة التى يتصرف بها فى الحياة الانسانية فى الرواية التسجيلية . أما الشخصيات فى الرواية الدرامية فتموت فى الوقت المناسب كمايقول نيتشه . فالكابتن أهاب ومايكل هنشارد وكاثرين ايرنشو يغادرون الحياة كلهم فى اللحظة التى أعدها القدر لهم منذ زمن بعيد . ولكن الأمير اندريه يموت فجأة بطريقة عرضية فى الوقت الذى يضع فيه الخطط لمستقبله .

هنا يتساءل بيرسى لبوك فى كتابه « حرفة الرواية » عن المعنى أو المضمون أو ما يجب أن يسميه بالمغزى الأخلاقى فى الرواية ؟ فإذا كان للارادة الانسانية والبصيرة الملهمة أى معنى فإن هذا المعنى لا وجود له فى موت الأمير أندريه الفجائى ، ومع ذلك فإن للحياة عند تولستوى مغزى . وفى الواقع فإننا أحسسنا من وراء موت الأمير أندريه الفاجع غير المنطقى وإن يكن ذلك بطريقة غامضة ، أن تولستوى قد أدرك أو كان يحاول ادراك وجود قانون ربما كان ضروريا يرجع إليه هذا الموت المفاجىء ذو المغزى فى حياة واحدة . وقد كان ما أدركه هو قانون القدر فى الرواية التسجيلية . وهو فى جوهره مجرد وجه آخر للزمن الحسابى يحتوى

كل شيء : الحياة والموت ، والفوز والهزيمة . يحتويها نظريا فى نسب ثابتة مقننة ، إلا أنه يطلقها فى لحظة قدرها قبل ذلك حين تتكشف بطريقة نهائية .

وهذا القدر لا يمكن ادراكه بل يحسه الانسان بالايمان والحدس ، كما أنه خفى وغامض وميتافيزيقى ، يقسم كل ثواب وعقاب ولكن طبقا لشروطه وقوانينه الخاصة ، وبالطريقة التى تبدو للانسان عادلة أحيانا وظالمة أحيانا أخرى . أما فى الرواية الدرامية فالقدر ظاهر ، نراه وهو يتجلى فى الحياة التى يسقط عليها لحظة الكشف ضوء باهر ونرضخ له ، على النقيض من ذلك تقف الرواية التسجيلية فعندما يكون العالم الانسانى واضحا ومباشرا فإن القدر يظل غامضا ، ومايسعنا إلا أن نسلم على أساس من الايمان بقوانينه التى لا تدرك . فمفهوم كاتب الرواية التسجيلية عن القدر مفهوم دينى فى معظم الأحوال وخاصة فى العصور الأولى . إن تلك القوة التى تقسم المخاطرة والألم والعمل والمتعة والموت كأنها من عالم خفى ، توقظ الرهبة وتتطلب التكفير عن الذنب أو الرضا والاستسلام أولعلها أوجدت فى وقت ما ، تلك الآلهة المعينة التى كان يمكن أن تقدم اليها مثل هذه القرابين .

إن الروايات التسجيلية القديمة الكبيرة مثل قصة دواد وملحمة الأوديسا روايات دينية أو هى على الأقل من ذلك النوع الذى يسميه لبوك ومعه موير نوعا دينيا ، فى مفهومها للقدر ، ولكن يبدو أن قدرة الجنس البشرى على « التأجيل الارادى للانكار » قد ضعفت . فمفهوم القدر فى « الحرب والسلام » أو « حكايات الزوجات العجائز » ليس إلا انعكاسا لما كانت عليه قصة داود ولكن صبغة دينية تظل مع ذلك فيها . فالايمان بجدوى التكفير عن الذنب قد ولى إلا أن الايمان بشىء ما وراء الحركة العرضية للحياةالانسانية ما يزال باقيا ، ومعه ذلك التأجيل الارادى للانكار الذى نسميه بالرضا والاستسلام . وسوف يتبقى هذا بوصفه من بقايا الشعور الدينى فى كل الروايات التسجيلية جيدها ورديئها لأنه صورة « لدورة الميلاد والنمو ، فالموت والميلاد من جديد » لا تتم إلا إذا تضمنته وإلا خلت من كل قيمة على الاطلاق .

ومن ناحية أخرى فإن كاتب الرواية الدرامية يعترف بالقدر الذى ينكشف فى العالم . وهذا اللون الخاص من الايمان ليس مطلوبا منه . إنه يرى الحدث علة ومعلولا ، وكلاهما يعبران عن حقيقة واحدة ، ولكن يتحركان فى مجالين مختلفين . وينبغى أن يكون للعلة والمعلول كليهما حقيقة خارجية وداخلية فى الرواية الدرامية اذا لم يكن مجرد عمل آلى بحت ، كما ينبغى أن يبرز الكاتب فى الرواية التسجيلية هذين الجانبين بقدر متساو إذا أراد أن يكون لتلك الرواية معنى . وينبغى أن يحافظ الكاتب محافظة صارمة على سمة القدر المجهول وسيره المنتظم على أن تقدم البقية كصورة لكل ما يمكن ادراكه .

ان الأدب فى محاولة تجسيده لقوى القدر من خلال الأعمال المسرحية والروائية يساعد الإنسان فى التقرب منها واستيعابها بقدر الإمكان ، مستخدما فى ذلك أدوات الفكر والفن التى تتعامل مع الحس والحدس والوجدان ، والتى يتجنب العلم استعمالها بحكم اعتماده أساساً على العقل . وإذا كانت الأعمال الأدبية قد عجزت عن اعطاء الإنسان اجابات شافية عن كل علامات الاستفهام التى تتراقص منذ بداية التفكير الإنسانى حول عنصر القدر ، فيكفيها أنها كانت أسبق أدوات الفكر إلى التعامل مع هـذه القوى الغـامضة المحيـرة . ولا شك فقد أضاف هذا التعامل أضواء وأبعادا إلى مفهومنا للقدر لم تكن متاحة بدونه .

٢٢ - القلــــق

اصطلح معظم الناس فى عصرنا هذا على أن القلق الذى نعانيه وينهشنا من الداخل مرض العصر لدرجة أن العصر كله سمى بعصر القلق . والكتب التى صدرت فى علاج القلق فى الخمسين سنة الأخيرة لا يمكن حصرها ، ولكن يكفى أن نذكر كتاب ديل كارنيجى الشهير « دع القلق وابدأ الحياة » الذى أكد فيه أن القلق والحياة ضدان لا يمكن أن يجتمعا ، وأن الانسان الذى يريد أن يعيش حياة حقيقية لابد أن يتخلص من القلق أولا .

ولكن كارنيجى وأمثاله نسوا أن هذا القلق المرضى هو من نتاج العصر الحديث والحياة المعقدة المرهقة التى نحياها ، وأن هناك قلقا صحيا لا غنى للانسان عنه ، لأنه الطاقة التى تدفعه دائما لتطوير حياته وتحسينها . وأن هذا القلق بدأ مع بداية الانسانية وتجسد فى نقاط التحول المصيرى التى مرت بها بطول تاريخها . ذلك أن تطور الحضارة الانسانية كان بدافع القلق الصحى نحو الأفضل والأقوى والأجمل .

وقد استطاع الأدب منذ عصر هوميروس تجسيد هذا النوع الصحى من القلق سواء فى الشعر أو المسرحية أو الرواية . وعندما بدأ العصر الحديث بتعقيده وصعوبته واضطرابه من جراء الثورة الصناعية وتقسيم العمل وضياع الانسان فى مواجهة القوى الجديدة بدأ علم النفس فى القاء الأضواء على هذا النوع الجديد من القلق الذى لم تعرفه العصور السابقة على وجه التحديد . ومن خلال العلاقة الحميمة بين الأدب وعلم النفس ظهرت أعمال أدبية تجسد مظاهر القلق المرتبطة بالكبت والملل والهستيريا وغير ذلك من الأمراض النفسية والعصبية التى عرفها الانسان المعاصر .

وأسباب القلق ونتائجه لا يمكن حصرها لكثرتها وتعددها وتنوعها . ولذلك يجد فيها الأديب المعاصر مادة خصبة لأعمال متجددة . فقد ترجع أسباب القلق إلى الحياة الجنسية الهزيلة ، أو الجحود ، أو القمع ، أو الكراهية ، أو الخوف ، أو الاحساس بالذنب أو زيادة الانشغال ، أو الشعور بالضغوط المتزايدة ، أو الصراع الاجتماعى والاقتصادى ، أو التشاؤم من المستقبل . . . . الخ . وقد عبر معظم الأدباء عن هذه الحالات المرضية باستخدام الاسقاطات التى تتجسد فى سلوك الشخصيات وتصرفاتها فى حياتها اليومية .

وهناك من الأدباء المعاصرين من أقام بعض قصصه على منهج نفسى يعالج هذا المفهوم أساسا . فقد وصف جون إيرفين فى إحدى قصصه كيف يؤدى الموقف الاقتصادى الراهن وما يصحبه من زيادة انشغال وقلق وهم ، إلى أن تفقد الحياة فى نظر صاحبها كل طعم . كان مستر تيمس كاتبا فى أحد مكاتب لندن ، وكانت تتردد على ذهنه باستمرار فكرة تتلخص فى : « ماذا يحدث لو وجد نفسه فى يوم من الأيام عاجزا عن العمل ؟!» وكثيرا ما كان يستيقظ من نومه فزعا صارخا من حلم رآه فى منامه ورأى فيه أنه قد فصل من عمله .

وأصبحت هذه الفكرة وهذا الرعب ، شغله الشاغل طوال أيامه . وبمضى الأيام انتزع القلق الطاغى خير ما عند الرجل من امكانات . كان يحس فى قرارة نفسه بدافع يدفعه أحيانا إلى المغامرة ويطلب منه أن يفعل شيئا يثبت به وجوده وأنه على قيد الحياة ، لكن قلقه الدفين وخوفه من المغامرة بوظيفته كان كفيلا أن يسلمه لمزاجه السوداوى ويضيف بذلك قلقا جديدا إلى ما لديه من مخاوف كثيرة .

لقد فكر يوما فى الزواج ، ولكن فكرة احتمال أن يصاب بمرض أو أن يطرد من عمله بعد أن تصبح له زوجة وربما أولاد يعولهم ، كانت كفيلة لأن ترده إلى كآبته القديمة . ثم وقع المحظور وفقد الرجل وظيفته وضاع ما أدخره فى سالف حياته ثم دهمه المرض . وذكر الطبيب فى تقريره أن أيام الرجل فى الحياة معدودة . وكم كانت دهشة الطبيب لما أحدثه هذا النبأ فى نفس الرجل من راحة وهدوء إذ أخذ يردد « شكرا لله لقد استرحت الآن » ومات مستر تيمس بعد ذلك بثلاثة شهور .

وقبل إيرفين كان تشيكوف رائدا فى هذا المجال وخاصة فى قصصه القصيرة . فكان البناء الدرامى فى معظم قصصه ينهض على فكرة تطرأ على بال البطل بفعل قلقه وحساسيته تجاه الآخرين . وسرعان ما تترسب هذه الفكرة فى اللاشعور ثم ينعكس على تصرفاته التى تتوالى فى سلسلة منطقية الحلقات إلى أن تصل إلى نهايتها الحتمية ، هذا فى الوقت الذى تدرك فيه أن الشخصيات المحيطة بالبطل لا تدرى شيئا عن أوهامه وقلقه . ولعل أشهر قصتين قصيرتين لتشيكوف فى هذا المجال قصه « موت موظف » و« مروجو الاشاعات » . فى القصة الأولى يحدث أن يعطس موظف فى قفا رئيسه ، ويظن أن الطامة الكبرى قد وقعت على رأسه ، ويظل يعتذر لرئيسه طوال القصة لدرجة أن الاعتذار يتحول إلى مطاردة ، فى حين أن الرئيس ، لم يعر أى التفات سواء إلى العطس أو الاعتذار لأن الموضوع أساسا لم يشغل باله . ولكن الموظف وقع ضحية الاحساس بالذنب والخوف من العقاب والقلق على المستقبل . ويظل هذا الاحساس فى التضخم حتى ينتهى بموت الموظف فعلا .

وفى القصة الثانية يحدث أن يحضر أحد المدرسين حفلا أقامه زميل له فى بيته ودعا اليه كل هيئة التدريس . وكان بطل القصة مغرما بحساء السمك الذى رآه بالمطبخ فلم يتمالك

سوى أن يرتشف رشفتين منه . ولكنه شعر أن صوت الرشفة كان تماما مثل القبلة الساخنة وخاصة أن الطباخة كانت امرأة جميلة واقفة بجواره تبتسم . وبدأ القلق يساوره من أن الزملاء الجالسين فى الغرف المجاورة لابد أن يكونوا قد سمعوا الرشفتين وظنوا أنه قبل الطباخة فخرج اليهم وبدأ فى نفى هذا الظن أمامهم واحدا واحدا . خاصة أن قلقه جعله يتصور سوء الظن فى أعينهم ، فى حين أنهم لم يسمعوا ولم يدركوا شيئا فى الواقع . ولكن بحكم أن القلق يأتى دائما بنتيجة عكسية ، فقد أصبحت قبلات المدرس للطباخة فى اليوم التالى حديث كل الناس .

وقد وجدت كل من التراجيديا والكوميديا مادة خصبة فى أنواع القلق المتعددة التى تنهش الانسان ، بل إنهما امتزجتا فى معظم الأحيان فى محاولة لبلورة هذه التعدد والتنوع . ولعل فى موقف العانس التى تبحث كل ليلة عن لص مختبىء تحت سرير نومها صورة من هذه التراجيديا النفسية والكوميديا الاجتماعية .

وكان الاحساس اللاشعورى بالذنب وما يتصل به من عدم استقرار ومخاوف لا ارادية وشك وريبة من المضامين المفضلة عند كثير من كتاب المسرحية والرواية المعاصرين . فالانسان الذى يشعر بذنبه يعيش فى حالة مستمرة من القلق والحيرة والتوتر والصراع وعدم الملاءمة والشعور بالنقص تجاه الآخرين . وهذه كلها تشكل مضمونا فكريا خصبا للأديب . والاحساس بالذنب قد يكون شعوريا أو لا شعوريا . فقد ينجم عن عمل اجرامى قام به الفرد ويذكره تماما . وهذا الوعى المباشر للجريمة هو الذى يجعله فى حالة خوف من ضميره ومن القانون . ومن ناحية أخرى قد يكون الشعور بالذنب مجرد احساس لا شعورى مؤلم ، تمتد جذوره إلى عمل قام به الشخص أيام طفولته ، فتنتج عنه عقدة الذنب التى تكونت فى عقله اللاشعورى . وكثيرا ما نجد شخصيات مسرحية أو روائية تصف حياتها بأنها أصبحت لا طعم لها وأنها لم تعد تستحق الاهتمام ، وهى بذلك إنما تعبر عن قلقها الدائم المستمر الذى تحاول جاهدة تتبع مصادره .

وهذا الاحساس بالذنب لم يكن قاصرا على العصر الحديث ، بل مرتبط بضمير الانسان أساسا . لذلك لا يفيد كثيرا أن نأخذ المريض بالنصح والارشاد والكف عن القلق . فليس بين الناس من يحب أو يرضى عن قلقه أو يرغب فيه ، وليس أيضا بينهم من يرغب فى حياة التوتر النفسى المستمر ، والثورة والغضب لأتفه الأسباب . ولا يكون الفرد كذلك إلا إذا كانت نفسه مثقلة بفكرة مخيفة أو عقدة تخفى على شعوره . وقد يعلم الفرد أحيانا ما لديه من اضطراب إلا أنه لا يقوى على مواجهته . فمن العبث مثلا أن نخبر ليدى ماكبث أن تكف عما يساور نفسها من قلق وهم . فقد كان يجرى فى نفسها صراع بين ضميرها ومشاركتها فى جريمة خسيسة . وقد جسدت الأعمال الأدبية الفكرة الجوهرية التى

تؤكد أنه ما لم يحل هذا الصراع بطريقة أو بأخرى فليس من سبيل إلى وصول الشخصيات بر الامان والطمأنينة والراحة . ولذلك نأت كل الأعمال الناضجة عن النصح والوعظ والارشاد .

هذا عن القلق المرضى الذى تبلورت ملامحه فى العصر الحديث وأصبح من أبرز سماته ، أما عن القلق الصحى فقد تتبعه الأدب على مر العصور ، وخاصة من خلال المسرحيات والروايات التى تسرد المعاناة التى مر بها رواد الفكر والفلسفة والعلم والأدب والفن وغيرهم فى مختلف مجالات الحضارة فكل رائد فى مجاله لا يرضى بالواقع بدافع من طبيعته القلقة ، ذلك أنه يطمح دائما إلى المثال ، وخاصة أنه يرى ما لايراه الناس العاديون التقليديون الذين تستغرقهم مطالب حياتهم اليومية وضغوطها فلا يرون أبعد من موطىء أقدامهم ، ولذلك يصبح قلقهم قلقا شخصيا بحتا يزول بمجرد تلبية هذه المطالب أو التخفف من هذه الضغوط .

والأديب الذى يتخذ من القلق مضمونا لأعماله ، يحس بوطأة القلق من أجل الآخرين ، وليس من أجل نفسه فحسب ، إنه يرى اللحظة الراهنة فى اطار العصر كله ، وبذلك يستشرف آفاق المستقبل . وعندما يكشف عن السلبيات التى يمكن أن تستفحل بمضى الأيام لابد أن ينتابه القلق ويبدأ فى دق أجراس التنبيه والانذار . وقد ينزعج التقليديون المتطامنون لهذه الضجة التى يحدثها الأديب ويرون فيه شخصا مقلقا للراحة ، أو بومة تنعق فى وجوههم بالويل والثبور وعظائم الأمور . وقد يصيب الأديب من هذا النفور أو العداء أضرارا شخصية ولكن شعلة القلق التى تحترق داخله لا تسمح له بالتهاون أو التغاضى أو التجاهل أو اللامبالاة . فقضاياه ليست شخصية بل قومية وانسانية ، ولن يستريح الا بتوصيل الرسالة ، حتى لو دفع حياته ثمنا لرسالته .

وفى كثير من الأعمال الأدبية كان هذا القلق الخلاق وراء معظم المآسى والمحن التى مر بها رواد الحضارة الانسانية على مر التاريخ وفى مختلف البقاع . فكم من عالم اكتشف نظرية جديدة قلبت الموازين السابقة كلها رأسا على عقب ، وعندما وقع فى مواجهة مباشرة مع السلطات أصر على نظريته حتى الموت ؟! وكم من عالم ظل يلهث وراء اكتشاف فيروس غامض محير خطير حتى قضى عليه هذا الفيروس ؟! وكم من فيلسوف طورد أو لقى حتفه لقاء تنوير عقول الناس وتعرية الخرافات والخزعبلات والادعاءات وكل مظاهر الدجل والشعوذة ؟! وكم من أديب نشر عملا له وهو يعلم جيدا أنه فتح على نفسه باب الطوفان الذى لابد أن يغرقه ؟! وكم من فنان أصر على عمله الفنى الذى صدم مجتمعه كله وجلب عليه عداءه ، ومع ذلك لم يعبأ وسار فى طريقه متحملا كل النتائج ؟!

والمناجاة أو المونولوج النفسى فى المسرحيات ، وتيار الشعور واللاشعور فى الروايات ، كل هذا يوضح لنا أن رواد التطور الحضارى كانوا يجدون لذة وتحقيقا لوجودهم الحقيقى فى الاكتواء بنار القلق ، تلك النار التى يرون على ضوئها المبهر آفاقا وأبعادا من الصعب أن يدركها من انشغلوا بقضايا حياتهم الشخصية الضيقة . ويقول بعض الباحثين إن الأدباء والمفكرين إذا لم يجدوا ما يقلقون من أجله فإنهم يبتكرونه ابتكارا ، ذلك أنهم اذا فقدوا شعلة القلق الخلاق داخلهم فإنهم يفقدون دورهم الريادى فى حياة الناس .

وكان فحول الشعر العربى أسبق أدباء العالم إلى بلورة قضية القلق الخلاق الذى يدفع المثقف الرائد ثمنه من راحته وسعادته وحياته . يكفى أن نذكر على سبيل المثال بيتين لأبى الطيب المتنبى قال فى الأول :

ذو العقل يشقى فى النعيم بعقله
وأخو الجهالة فى الجهالة ينعم

وفى البيت الثانى قال :

وأتعب خلق الله من زاد همه
وقصر عما تشتهى النفس وجده

إن الأدباء والمفكرين الأصلاء يفضلون جحيم القلق الخلاق على جنة الجهالة المطمئنة التى تكلم عنها المتنبى . ويبدو أن الأدب قد حل معادلة صعبة عندما استفاد فى ابداعه بقوى القلق الخلاق من أجل مساعدة الانسان على التخلص من كل أعراض القلق المرضى المدمر . ولعل هذا الانجاز يرجع إلى اكتشافات فرويد فى علم النفس ، وخاصة أنه تتبع المخاوف التى تجتاح الطفل منذ بداية حياته داخل كيان الأسرة التى تشكل كيان المجتمع ككل . ورأى فى الأسرة مشهدا لمسرحية متكررة لها آثارها العقلية والعاطفية التى تستمر مدى الحياة . وكان من رأيه أن تغير النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ليس له أثر كبير فى حل مشكلات الانسان النفسية الأساسية ، فى حين أن بعض الثقافات الراسخة كانت من القسوة والجمود بحيث لم تخف عداوتها الصريحة لرغبات الانسان الطبيعية . كذلك فإن التنافس الشديد على الثروة ، والمكانة الاجتماعية ، وعدم الاطمئنان للمستقبل ، والافتقار إلى الحب واحترام الذات ، كل هذه الاحباطات اعترف فرويد بآثارها الخطيرة المتزايدة على حالة القلق التى يعانيها الانسان المعاصر .

وقد ركز فرويد على النتائج المترتبة على زيادة تعقيد الحياة المدنية الناتجة عن نمو معرفة الانسان وازدياد سلطانه على الطبيعة المادية ، وهو يقول إن الإنسان قد حقق حلمه القديم بسلطان يشبه سلطان الآلهة القديمة دون أن يبلغ حكمة الآلهة أو سعادتهم . ذلك أن العلم الطبيعى قد زاد من قدرة الإنسان على العنف والتدمير ، ومن ثم زاد من نواحى قلقه

واضطرابه ، فى حين ظلت معرفته بنفسه وقدرته على تنظيم حياته العامة والخاصة بالتفكير الواعى على حالتها الفجة البعيدة عن النضج .

وهذا القلق الناتج عن التسليم بأن التفكير الخير قد فشل حتى الآن فى تحقيق الحياة الانسانية ، كان ميراثا ورثه فرويد عن المرحلة الأخيرة من عصر الرومانسية ، المرحلة التى رفضت يقين عصر التنوير والثورة . غير أن قلق فرويد لم يكن عديم الأمل ، كما أنه أكد على ضرورة عدم استسلام العقل للهوى وما يحمله من هواجس وقلق وتوتر . فعلى النقيض من ذلك ، فإن الأمل الوحيد الذى راوده تمثل له فى زيادة قدرة التفكير الواعى والعلم ، وتوسيع مجالهما حتى يمكن تنسيق مطالب الغريزة والحضارة داخل الذات الفردية وداخل المجتمع ، ومن ثم نصل بالقلق المرضى إلى أقل قدر ممكن منه ، فى الوقت الذى نفسح فيه المجال للقلق الخلاق .

وكانت هذه هى النغمة الأساسية التى جسدها الأدب فى كل أعماله التى اتخذت من القلق ــ سواء المرضى أو الخلاق ــ مضمونا لها . صحيح أنه استفاد من علم النفس ، لكنه استخدم أدواته الفنية فى التجسيد الدرامى الذى أحال القلق من مجرد شبح أو وهم خفى غامض إلى تجربة انسانية ذات أبعاد محددة ملموسة .

٣٣ - المـــرض

كان المرض ـــ ولا يزال ـــ من المضامين التى لا يمكن للأدب العـالمى أن يتجاهلهـا بحجة أن عصرها انتهى . ذلك أن علاقة الانسان بالمرض تبدأ معه منذ ميلاده ولا تنتهى إلا مع رحيله عن هذا العالم . ولا يوجد انسان ـــ على وجه هذه الأرض ـــ لم يختبر المرض بطريقة أو بأخرى ولكن يبدو أن مفهوم الأديب للمرض كان يتأثر إلى حد كبير بمفـاهيم عصره . خرافية كانت أو علمية .

ففى الأساطير البدائية كان المرض نوعا من لعنات الشياطين والأرواح الشريرة على البشر . وبالطبع كان العلاج من جنس المرض ، أى علاج روحانى يجمع بين الخرافات والتعاويذ والأحجبة والعبارات السرية الغامضة وبين قوة الشخصية التى يتمتع بها القائم على العلاج الروحانى . وسواء أكان المرض نفسانياً أو جسديا فالعلاج روحانى وغالبا ما كان يقوم به المشعوذون . وكثيرا ما قرأنا عن الأميرة ابنة السلطان التى أصبحت طريحة الفراش لأن حبيبها الفارس قد غاب عنها . وبذلك يتحدد شفاؤ ها بعودة حبيبها من بلاد الغربة .

وفى الدراما الاغريقية أصبح المرض أخلاقيا . ففى الكوميديا يبدو الانذال والمغفلون بصفتهم مرضى لابد من علاجهم أو عقابهم . وفى التراجيديا يعاقب الأبطال لأنهم تركوا مرض الكبرياء يشكل تصرفاتهم . لكن المرض الجسدى لم يتضح بصورة محددة . ويبدو أن هذا كان نتيجة للملاحم التى لم يسمح كاتبوها لأبطالهم بأن يهبطوا من عليائهم كى يقعوا تحت وطأة المرض كباقى البشر العاديين . ولعل المرض الـوحيد الـذى سجله الأدب فى عصوره المبكرة بأسلوب أقرب إلى المنهج العلمى ، كان مرض الجنون بالاضافة إلى بعض الأمراض المستعصية مثل الصرع والبرص . وكان الناس يعتبرون من يصاب بمثل هـذه الأمراض ملعونا من الآلهة ولذلك يجب عليهم لفظه وتجنبه إلى أن يموت بعيدا عنهم فى عزلة قاتلة .

وقد امتد هذا الخط التراجيدى المبكر إلى أن وصل إلى عصرنا هذا . فقد كان الجنون مضمونا مغريا ومثيرا لكثير من كتاب التراجيديا . فالتراجيـديا بـطبيعتها تعنى بـالمواقف القصوى ولا شك أن الموقف الأقصى فى حياة البشر ـــ فيما عدا الموت ـــ هو ذلك الحد الذى ينطفىء عنده العقل . وكانت « أندروماك » لراسين ـــ مثلا ـــ قد انتهت تقريبا على نفس

نهج « الأشباح » عند إبسن . فمن الواضح أن التراجيديا ـ حتى ولو لم تعالج الجنون مباشرة ـ فإن فيها لمسة من الجنون وخاصة عندما تبلغ الأحداث مداها .

ولا يقتصر الأمر على التراجيديا بل يمتد أيضا ليشمل الكوميديا بصفة عامة والفارص بصفة خاصة . فالمهزلة عبارة عن توليف مجموعة من السخافات الفاقدة لأى منطق معقول . وليست السذاجة والبله والنزق والطيش والعته سوى درجات متفاوتة من الجنون الذى تعالجه المهزلة . بل إن الأديب يلجأ أحيانا إلى استخدام عنصر الصدفة لتوضيح المدى الذى تصل إليه المواقف وهى تفتقر إلى المنطق والعقل والمعنى ، وبذلك تتحول الصدفة إلى تجسيد حى للجنون الذى يفرض نفسه على الموقف والشخصية ، ومن ثم إلى جزء عضوى من النسيج الدرامى .

ويؤكد وليم آرتشر أن الكاتب التراجيدى لا يختلف فى هذا عن الكاتب الكوميدى . فقد جعل سوفوكليس بطله أوديب يبلغ المكان الخطأ فى الساعة الخطأ ليلتقى بالرجل الخطأ . ولكن نظرا للوقار الذى يفترضه الناس فى المأساة فإنهم لا يقبلون بسهولة استخدام الكاتب لعامل الصدفة بصفته وسيلة من الوسائل الرخيصة التى يلجأ إليها لتطوير الأحداث والشخصيات . أما الصدفة فى المهزلة فإنها أكثر قبولا من الجمهور الذى لا يحيطها بالوقار نفسه . إن تراكم الصدف الجنونية فى المهزلة من شأنه أن يقدم شخصيات مريضة اجتماعيا ونفسيا وأخلاقيا ، وأن يعريها تماما أمام الجمهور .

وكان موليير من الكتاب المسرحيين الرواد الذى وجدوا فى المرض مضمونا خصباً لكشف طبيعة النفس البشرية فكتب « مريض الوهم » و« طبيب رغم أنفه » وفيهما يستغل ادعاء الطب وادعاء المرض فى الوقت نفسه كى يعرى كل الادعاءات والشعارات المزيفة التى يتخفى وراءها المجتمع . وفى « مريض الوهم » لا يقتصر الأمر على توهم أرجان للمرض وإحاطة نفسه بالأطباء وإفراطه فى تناول العقاقير بل يمتد ليشمل الانانية والبخل وضيق الأفق . يحاول أرجان اجبار ابنته أنجيليك على الزواج من ابن طبيب يتميز بالادعاء والجهل . وتعد الخادمة طوانيت بمساعدة الفتاة فى محنتها مع أبيها . وفى الوقت نفسه تضاعف زوجة الأب بيلين رعايتها لزوجها وتدليلها له ، فيرسل فى طلب موثق العقود ليسجل حرمان ابنته من الميراث لصالح بيلين ، ويقبل الطبيب ديافواروس ليقدم ابنه توماس . وترفض الفتاة الزواج من هذا الشاب الأحمق ، ثم يعلم أرجان أن أنجيليك تقابلت مع حبيبها كليانت ، فيثور ويقرر الزج بها فى أحد الأديرة إن هى أصرت على رفضها ثم يحاول شقيقها بيرالد ثنى أبيه عن عزمه ، وتحاول الخادمة أن تثير فى نفسه التقزز من الطب والأطباء فتتنكر فى زى طبيبه بورجون وتشير عليه بأن يبتر من جسمه ذراعا ليقوى ذراعه

الأخرى ، وأن يفقأ إحدى عينيه لتشتد حدة بصره فى عينه الأخرى ، وذلك كما يفعل كبار الأطباء . وتفشل كل الجهود أمام عناد الأب فيلجأ الابن والخادمة إلى حيلة من الحيل التى اشتهر بها مسرح موليير . فهما يقنعان أرجان بتصنع الموت ليختبر عواطف كل من زوجته وابنته نحوه . ويحدث أن تظهر الزوجة فرحتها فى خسة ونذالة ، فى حين تستبد اللوعة بأنجيليك لدرجة أنها تعدل عن مشروع زواجها من كليانت احتراما لرغبة أبيها « الراحل » . عندئذ يفتح أرجان عينيه ويعد ابنته بتزويجها من كليانت إن هو احترف مهنة الطب !!

ومن الواضح أن نظرة الأدباء للمرض كانت تختلف طبقا للانجازات التى يحرزها الطب فى مجال علاج الأمراض . فمثلا كان مرض السل فى رواية « غادة الكاميليا » يشكل قدرا محتوما قضى فى النهاية على حياة البطلة ، ولكن عندما اكتشف الطب علاج السل وأصبح مرضا عاديا لم ير فيه الأدباء هذا القدر الذى لا مهرب منه ، وتركوه لمرض مستعصٍ آخر هو السرطان الذى دارت حوله روايات معاصرة يصعب حصرها . ولكن بمجرد وصول العلم إلى اكتشاف دواء ناجع له ، فلابد أن الأدباء سيهجرونه إلى غيره ، وخاصة أن فى الأمراض النفسية والعصبية متسعا للجميع ، والروايات السيكلوجية شاهدة على ذلك .

وعندما اكتشف العلم الأمراض الوراثية وجد الأدباء فيها فرصة جديدة لتجسيد مفهومهم المعاصر للقدر . فما . ذنب طفل وليد يرث ـ مثلا ـ مرضا سريا عن أبيه الذى أصيب به نتيجة لأخلاقياته الضعيفة ؟! وقد برز هذا الاتجاه فى مسرحيات كثيرة فى أواخر القرن الماضى وأوائل الحالى ، على رأسها مسرحيات ستريندبرج وإبسن . فقد كان الأدباء مبهورين بهذا الاكتشاف الجديد ، ووجدوا فى العلم قدرة فائقة على فعل الأعاجيب فى مجال الأدب . حتى القدر الذى وقف أمامه الأدباء القدماء عاجزين مستسلمين ، أستطاع العلم أن يقهره فى صورة الأمراض المستعصية التى وجد لها علاجا ناجعا ، وفى الوقت نفسه اكتشف الأمراض الوراثية التى قدمت للأدباء مفهوما جديدا تماما للقدر الذى يعاقب الانسان دون أن يرتكب ما يستحق عليه العقاب . هذا يعد تخطيا لحدود التراجيديا الإغريقية التى عوقب فيها البطل بسبب وقوعه فى خطيئة الكبرياء ، أما الانسان الذى يرث مرضا عن أحد والديه فيمثل عقاب القدر فى أبشع صوره التى لا تعرف الرحمة ، ذلك أنه يتم دون ذنب جناه .

ويبدو أن مفهوم المرض بأشكاله المتعددة كان دائما فى ذهن الأدباء لدرجة أن أديبا كبيرا مثل تولستوى قدم نظرية نقدية عرفت بنظرية العدوى أوضح فيها أن معيار نجاح العمل الأدبى يتمثل فى أن تنتقل عدواه إلى المتلقى فيشعر بنفس الأعراض التى مر بها الأديب من قبل ، ومن ثم يمارس تفاصيل تجربته الجمالية بكل دقائقها . ويرى تولستوى أن عدوى

الفن تزيد أو تقل نتيجة لتوافر شروط ثلاثة : أولا : زيادة صفة الخصوصية فى الاحساس الذى يوصله الفنان أو نقصانها ، وثانيا : زيادة صفة الوضوح فى توصيل هذا الإحساس أو نقصانها ، وثالثا : زيادة صدق الفنان أى زيادة القوة التى يعانى بها الفنان الاحساس الذى يوصله أو نقصانها .

وقد حدد تولستوى فى كتابه « ماالفن ؟» أن العدوى ليست دليلا أكيدا على الفن فحسب ، بل إن درجة العدوى هى المعيار الوحيد الذى نقيس به قيمة الفن . أى أنه يتحتم على الفنان أن يعدى المتلقى بنفس الميكروب أو الفيروس الفنى . ولعل تولستوى يقصد بالعدوى هنا التطعيم الفنى الذى يكسب الكيان الانسانى مناعة ضد القبح والتفاهة والسطحية وغير ذلك من الأمراض الاجتماعية والنفسية .

ويضيف الشاعر المسرحى المعاصر أونتونان أرتو إلى فكرة العدوى أبعادا جديدة من خلال تجاربه المسرحية فيقول إن المسرح الحقيقى كالطاعون ، وهذا لا يرجع إلى أنه معد فحسب ، بل لأنه يعرى الشر الكامن ، ويكشف انتصار القوى السوداء ، والأفكار المريضة الفاسدة . والمسرح كالطاعون ، أزمة تحل بالموت أو الشفاء . فالطاعون داء سام ، لأنه أزمة كاملة لا يتبقى بعدها شىء ، سوى الموت أو منتهى التطهر . كذلك المسرح داء ، لأنه التوازن الأعلى الذى يثير قوى الفكر الصحى فى الانسان ، وفعله فى النهاية مفيد ناجع ، شأنه شأن فعل الطاعون ، من وجهة النظر الانسانية ، لأنه ـ إذ يدفع البشر إلى رؤية أنفسهم كما هم ـ يسقط القناع ، ويكشف عن الكذب ، والخسة ، والدناءة ، والخداع ؛ كما يكشف للجماعات عن قدرتها الغامضة ، وقوتها الخافية ويدعوها إلى أن تتخذ أمام القدر موقفا بطوليا ساميا ، لولاه لما اتخذته أبدا .

وعلى ذكر الطاعون ، فقد اتخذ منه ألبير كامى عنوانا ومضمونا لرواية « الطاعون » ١٩٤٨ ـ التى يصور فيها صراعا مستميتا ضد الوباء فى أوران . ومن خلال هذا التصوير ناقش قضايا الكرامة والكفاءة والفعالية الانسانية فى مواجهة هجمات الوباء وقوى الشر . وبحكم أن رواية « الطاعون » رواية رمزية فقد حملها كامى ايحاءات واشارات إلى الاحتلال الألمانى التى لا يختلف كثيرا عن الطاعون ، وإلى كل المخاطر التى تهدد الكيان الحقيقى للانسان .

كذلك وجد الروائى الفرنسى فرانسوا مورياك فى مرض البرص ايحاءات رمزية خصبة ضمنها فى روايته الشهيرة « قبلة الأبرص » . فبطله جان بلوير شاب مريض كريه خجول لا قيمة له ولا شخصية على الاطلاق . ومع ذلك تتيح له ثروته الزواج من الفتاة الجميلة الساحرة نومى دارتيل . وهذا الزواج المقرز بل الصفقة الرابحة تصبح مصدر فخر لأسرة الفتاة كلها . وعندما ترددت الفتاة فى الإقدام على هذا الزواج ، إنهالت عليها النصائح من

كل أفراد أسرتها بأن الرجل ليس فى حاجة إلى الوسامة ، وأن الزواج يتيح الحب كما تنتج شجرة الخوخ ثمار الخوخ .

وبعد هذا الاقناع تنهال عليها الأسئلة : كيف يتسنى لها أن ترفض المزارع والحقول وقطعان الخراف والأوانى الفضية النفيسة والثروة الموروثة فى أجيال عشرة مضت ؟! ويتم الزواج بالفعل . وتصل الحياة الزوجية المريضة قمتها عندما يصف مورياك ليلة الزفاف المؤلم فيقول :

« كان على بلوير أن يكافح طويلا للتخلص من تصلبه وتحجره هو أولا ، ثم ضد فتاة هربت الحرارة من جسدها . وعند الفجر الباهت أعلنت تنهيدة خافتة ضعيفة انتهاء الصراع الذى دام ست ساعات ، ولم يجرؤ جان بلوير الناضح بالعرق أن يتحرك . كان أقبح من دودة تتمدد بجوار هذه الجثة الباردة التى تخلى عنها فى نهاية المطاف » .

وهناك أدباء أصيبوا ببعض الأمراض الخطيرة أو المستعصية لكنها لم تقف عقبة فى سبيل انجازاتهم الأدبية . بل حفزتهم إلى المزيد من الإبداع عندما أشعلت داخلهم ارادة التحدى . من هؤلاء مارسيل بروست الذى أصيب باضطراب جسدى ونفسى خطير عندما بلغ الحادية والثلاثين من عمره ، فلزم غرفته أول الأمر ثم فراشه بعد ذلك ابتداء من عام ١٩٠٥ حتى وفاته عام ١٩٢٢ بعد اصابته بالالتهاب الرئوى . وكان قد عانى من أرق طويل متصل فبطنوا له غرفته بالجلد حتى لا يصل اليه صوت . ونمت عنده حساسية ضد الضوء فلم يعد يفتح النافذة ، وأصبحت الزهور تهيج سعاله فحرم دخولها غرفته . وقد لجأ بروست إلى المسكنات والمخدرات التى قضت فى النهاية على كيانه وجسده .

ومع كل هذا الرقاد الطويل ساعة بعد ساعة فى الغرفة المغلقة والظلام الشامل ، بدأ بروست يرتب محتويات ذاكرته الواعية ويدرسها على مهل يوما بعد يوم ، وشخصية شخصية وحادثة حادثة . ثم بدأ فى كتابه رواية طويلة على فراش المرض حتى اكتملت خمسة عشر مجلدا بعنوان « البحث عن الزمن المفقود » بدأ نشرها من عام ١٩١٣ وقد وصف فيها حياته فى تفصيل بالغ ، وتعمق عجيب ، واستقصاء مثير . لم ينس مما مر به شيئا فسجله فى قالب قصصى ينهض على الحب والبحث عنه وتجاربه فيه وأحاسيسه وآلامه منه .

وفى أواخر القرن الماضى شاعت فكرة خاطئة تؤكد أن تأليف الشعر ليس سوى تسجيل جنون الشاعر وهذياته المريض على الورق ، وعندما ينتهى من تأليف القصيدة فإنه يثوب إلى رشده ويعود إلى عالم الأصحاء المتزنين . ولقد حاول كل من سيزار لومبروزو وماكس نوردو اضفاء الصبغة العلمية على هذه الفكرة عن طريق اخضاعها لمنهج التحليل النفسى . فقال لومبروزو إن العبقرية الفنية عبارة عن نوع مخفف ورقيق من الجنون . وخرج من هذا بأن المناخ ودرجة الحرارة والأمراض والوراثة . . . . الخ تتدخل كلها فى

تكوين الفنان وجعله انسانا غير سوى ، وليست الأعمال الأدبية وعلى رأسها القصائد الشعرية سوى التعبير المباشر عن هذه الحالة المرضية .

أما ماكس نوردو فقد هاجم الفنون كلها وخاصة المعاصرة لأنها مجرد افرازات للضغوط المرضية الواقعة على عاتق الفنانين والشعراء وأنه لوكان المجتمع يمر بمرحلة صحية نفسيا واجتماعيا واقتصاديا لما كان فى حاجة إلى أدباء وشعراء . واتفق نوردو مع لومبروزو على أن الأعمال الفنية ــ بصفة عامة ــ هى افرازات شخصية ومرضية بحتة لا تنتمى إلا للذين قاموا بتأليفها .

وفى الواقع لم يكن الفن مريضا كما ادعى نوردو ولومبروزو ، ولكن المريض هو النظرية التى حاولا ابتداعها والتى ماتت بموتهما لأن هناك بونا شاسعا بين هذيان الجنون وأوهامه المريضة وبين متعة الخلق الفنى والبهجة التى يثيرها فى نفس القارىء . فالمريض عقليا يصدق خيالاته ويعيشها على أساس أنها حقيقة بحيث ينفصل تماما عن دنيا العقلاء فى حين يحرر الشاعر نفسه من الخيالات والأوهام عن طريق تجسيدها فى القصيدة وتحويلها إلى كيان قائم بذاته ومنفصل عن ذاتية الشاعر بحيث يمكن لكل قارىء أن يتأملها من وجهة نظره الخاصة وأن تثير فى داخله الاحساسات الجمالية النابعة من تناسق الشكل وتناغمه الذى يمنحه راحة نفسية ناتجة عن تنظيم الاحساسات داخله . كذلك لا يملك الشخص المختل عقليا القدرة على تنظيم خيالاته وصبها فى قالب متعارف عليه لأنها صادرة عن نفس مشوشة ومضطربة ، فقدت تحكمها فى أفكارها واحساساتها ، أما الشاعر فيعى جيدا ماذا يفعل لأن الشعر هو تنظيم للخيال بحيث يتحول من خليط مشوش إلى شكل جميل له معنى لا ينفصل عنه .

وهناك دراسة حديثة أثبتت عمليا إمكانية علاج الانسان بالشعر . وذلك من خلال تجارب اشترك فيها أكثر من عشرين عالما معاصرا يمثلون مختلف فروع الفكر والطب والأدب والفن ، وقد أشرف على جمعها وتبويبها وتحليلها الدكتور جاك ليدى مدير مركز العلاج الشعرى فى نيويورك ، وأثبتت تفوق استخدام الشعر فى علاج الاضطرابات العاطفية والنفسية عن طريق اجتذاب المريض إلى مجرى الفكر والشعور الانسانى فى المجال الشعرى العلاجى ، حيث تتركز مهمة الطبيب المعالج فى ايقاظ الفكرة العاطفية والشعورية للقصيدة بما يحقق اعادة القارىء خلقها فى ضوء مخزونه الخاص من التجارب والذكريات .

وفى الواقع فإن هذا ليس اكتشافا حديثا ، فقد توصل الاغريق إلى قيمة الشعر كقوة معالجة وشافية للنفس منذ أن عبدوا أبوللو ونصبوه الها للشعر والطب معا . كذلك تكلم أرسطو عن العلاج بالشعر ، عندما أشار إلى امكانية تطهير النفس من خلال مشاعر الشفقة والخوف بفعل تجربة التراجيديا الشعرية . ثم يجىء العالمان سميث وتريفورد ــ فى منتصف

القرن العشرين ــ ليؤكدا أن الأدب يمكن أن يستخدم كعلاج فى حالات المرض النفسى عن طريق مساعدة المريض للحصول على معرفة أفضل عن نفسه ، وعن هواجسه ، بما يحقق التوافق النفسى لحياته . إن المريض يدخل ــ من خلال عالم الشعر ــ عالم الحوافز والدوافع ، عالم الوفاء والغدر ، عالم الحب والحقد . ومن ثم فان عملية تذوق القصيدة تقترب كثيرا من منهج التحليل النفسى .

وقد أعاد العلاج بالشعر إلى المرضى تحقيق التوازن والتوافق بعد أن فشلت الوسائل الأخرى التى جربت ، ذلك أنه ساعدهم على تحمل اضطراباتهم العاطفية ، ودعم القوى النفسية التى تحقق لهم الشفاء ، وأخذ بأيديهم فى سبيل تنمية فلسفة فى الحياة تحل التكيف والتلاؤم والمرونة والاستيعاب محل الحظوط والأقدار السيئة والاحساسات والهواجس المريضة .

٢٤ - الملل

الملل من المضامين الفكرية التى لم يعرفها الأدب العالمى إلا فى النصف الثانى من القرن الماضى ، وذلك نتيجة لسيطرة النظام التكنولوجى الذى وضع الانسان فى خدمة الآلة بعد أن كان المفروض أن يحدث العكس . فإذا كانت الآلة قد استطاعت تقديم الانتاج الضخم ووفرت الوقت والجهد للانسان ، لكنها أضاعت فى طريقها العلاقات الإنسانية الحية ، والمكانة الأثيرة التى كان الانسان يشعر بها وسط أقرانه ومن يقبلون على شراء انتاجه وابداعه . من هنا بدأ إحساسه بالاغتراب واليأس والضيق والملل ، وكان الأدب ــ كعادته ــ متحفزا لتسجيل وتجسيد الظواهر والمعانى الجديدة التى تطرأ على المجتمع الانسانى .

وبالاضافة إلى سيطرة النظام التكنولوجى على حياة الانسان ، فإن أواخر القرن الماضى قد شهدت فشل النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية السائدة فى جلب السعادة للإنسان . فقد تواكبت فى تلك الفترة الحرجة ثلاثة نظم تحمل فيما بينها تناقضا يكفى لإصابة أى انسان بالحيرة والضياع والملل . فقد بدأ الاقطاع فى بلوغ مرحلة النهاية بعد عهود طويلة من القهر والاستعباد فى حين بلغت الرأسمالية قمتها فى الانتشار والازدهار ، وفى الوقت نفسه برزت طلائع الفكر الاشتراكى . ونظرا لأن المقارنة كانت قائمة على أرض الواقع بين الخطوط الثلاثة : الاقطاع والرأسمالية والاشتراكية فإن الانسان العادى أدرك فشلها فى الحفاظ على كيانه وسعادته . ذلك أنها ــ بدون استثناء ــ تسعى إلى تحقيق مصالح فئات معينة فى حين ترفع شعارات المصلحة الانسانية العامة والعليا . ومع يأس الإنسان فى مواجهة هذه الأنظمة وعدم قدرته على التعامل معها ، لم يجد سوى الملل والسأم والضجر كى يجتر فيه أيامه .

وقد اكتشف الانسان العادى أن الاتجاهات السياسية والاقتصادية تصر على الابتعاد بجميع عمليات أى مشروع اقتصادى عن كل تأثير انسانى مباشر . أى عن أى اعتبار للظروف الشخصية . فالمشروع يصبح كائنا عضويا قائما بذاته يسعى وراء مصالحه وأهدافه الخاصة ، ويخضع لقوانين منطقه الداخلى ، بل يصبح طاغية يحيل كل من يتصل به إلى عبد له . من هنا كانت خيبة الأمل فى روايات ستاندال توضح مدى الملل والفراغ واللامعنى الذى بلغه الانسان فى النصف الثانى من القرن الماضى على الرغم من اتجاهات ستاندال

العدوانية والفوضوية . أما الملل من الركود الانسانى فقد أدى بفلوبير إلى السلبية والعدمية ورأى أن من الأفضل له أن تدور رواياته حول الأنا ، بحكم أنها مصدر الملل والركود نتيجة للضغوط الواقعة عليها .

أما هوجو ولا مارتين وجورج صاند فقد نادوا بضرورة تدعيم الاتجاه الايجابى فى الأدب كأفضل علاج للملل ، وذلك من خلال احياء الروح الرومانسية الثورية . ولكن كان المد الصناعى المادى أقوى من أية اتجاهات مثالية ، وسرعان ما استسلم الاتجاه الرومانسى ، وأصبح أشد خضوعا وأقرب إلى رتابة حياة الطبقة الوسطى ، وظهرت تحت قيادة لامارتين وهوجو وفينى وموسيه نزعة رومانسية أكاديمية محافظة من جهة ورومانسية صالونات متأنقة من جهة أخرى وتجسد روح الملل البورجوازى على حقيقته وكبح جماح روح التمرد المتوحشة العنيفة التى كانت تميز رومانسية الفترة السابقة . وأصبحت البورجوازية تبدى اهتماما متحمسا بهذه الرومانسية الجديدة التى لا تحتوى على الشطحات السابقة ، وتخضع لقيود تكاد تكون مقننة مسبقا . وكان سانت بيف وفيلمان وبيلوز من أكبر أقطاب العالم الأدبى البورجوازى الجديد الذى ساعد على مضاعفة روح الملل والضياع عند القراء على الرغم من صبغته الرومانسية الظاهرية .

وإذا كانت الرواية الغربية تنتهى بوصف الفرد المغترب عن مجتمعه ، الذى ينهار تحت وطأة عزلته المشبعة بالملل والضياع واليأس ، فإن الرواية الروسية تصور ، من البداية إلى النهاية ، الصراع ضد الشياطين التى تحض الفرد على التمرد على العالم والمجتمع الذى يكونه أخوته فى الانسانية ذلك لأن المشكلات الاجتماعية تحتل فيها موقعا أهم بكثير ، فضلا عن أنها ظلت محتفظة بمركز الصدارة مدة أطول ، ودون منافس إلى حد يزيد عما كان حادثا فى الأدب الغربى ، ففى روسيا لم يكن الحكم المطلق يترك للطاقات الذهنية أية فرصة لممارسة نشاطها إلا من خلال الأدب ، وكانت الرقابة تحرص على حصر النقد الاجتماعى فى المجالات الأدبية ، التى كانت المتنفس الوحيد لهذا النقد . وهكذا اكتسبت الرواية بوصفها النوع الأدبى الذى يتمثل فيه النقد الاجتماعى بمعناه الصحيح ، طابعا ايجابيا ، تعليميا ، بل تنبؤيا لم تكتسبه فى الغرب قط ، وظل الكتاب الروس هم معلمى شعبهم وأنبياءه ، فى الوقت الذى كان فيه أدباء الغرب ينحدرون إلى مستوى السلبية والعزلة المطلقة ، فى حين كان الملل يقتل جمهورهم ويدفعه إلى عمل أى شىء للهروب منه .

ومع ذلك كان الأدباء الروس من الرواد الذين جسدوا الملل فى أعمالهم ، دون أن يصيبوا القارىء بأى ملل . فعلى الرغم من أن الملل كان المحرك الرئيسى وراء تصرفات أنا كارنينا ، لكن الرواية ــ ككل ــ تركز على فكرة اغتراب الفرد المتروك لمصيره الخاص ، ولذلك فهى حافلة بالشكوك ووخز الضمير ، والمخاوف . هنا أيضا يبرز الموضوع

الرئيسى الذى يربط الملل بمشكلة انفصال الفرد عن المجتمع وخطر الحياة بلا وطن . وعلى الرغم من أن الملل كان المنطلق الذى دفع أنا كارنينا إلى ارتكاب الزنى ، كما هى الحال عند إيما بوفارى عند فلوبير ، فإن المحصلة النهائية كانت مختلفة ، ذلك أن الملل فى الأدب الروسى قضية اجتماعية ، فى حين يبدو فى الأدب الغربى مشكلة فردية بحتة .

وهذا ما يتضح فى مسرح تشيكوف بصفة عامة . فقد جعل الملل شخصياته خالية من كل ألوان صارخة فوق النسيج الاجتماعى . فهى تتحدث عن أبسط الأمور بلغة بسيطة ، وتهرب من الملل المحيط بها بالتعلق بأهداب الأمل الذى طال انتظاره وبرغم كل مظاهر الملل واليأس والسأم والرتابة والتكرار والضجر ، فانها لا تلجأ إلى البكاء أو العويل الميلودرامى ، ولا تفتعل قضايا أو تتعلق بأهداب المثل العليا الخيالية . وليس بينها أبطال يتباهون بجلائل الأعمال ، بل على النقيض من ذلك فإنها لا تملك سوى اجترار ذكريات الماضى أو انتظار آمال المستقبل وكلها أشياء لم تتحقق فى الواقع ، والألم والملل وحالة الضياع الناتجة عن هذا تعبر عنها الشخصيات فى تلقائية درامية تجعل الحديث عنها متعة فنية . ففى مسرحية « النورس » يسأل ميدفيدنكو ماشا : لماذا ترتدين الملابس السوداء ؟ فتجيب ماشا : لأنى فى حداد على حياتى .

وفى مسرحية « الشقيقات الثلاث » يخاطب أندريه نفسه فى مونولوج طويل يقول فيه :

« آه أين ماضى ؟ أين اختفى ذلك الزمن الذى شهد شبابى . . وسعادتى . كنت أشعر بالذكاء عندما كانت أفكارى ممتزجة بالأمل الذى يضىء الحاضر والمستقبل ؟ ولماذا قبل أن نبدأ حياتنا نصبح تافهين ، كسالى ، عديمى النفع ، لا نبالى بشىء ونبعث على الملل فى نفوس الآخرين » .

وفى مسرحية « النورس » يناجى سورين نفسه فيقول : « فى صباى كنت أنوى أن أكون كاتبا ولكنى لم أكتب شيئا . وكنت أريد أن أتحدث بفصاحة ولكنى كنت أنفر الناس بكلامى . وكنت أريد أن أتزوج ولكنى لم أفعل . وكنت أريد أن أعيش فى المدينة وها أنا الآن أقضى بقية أيامى فى الريف » .

ومع ذلك لا تقتصر المأساة على الشخصيات فحسب بل تمتد لتشمل نسيج المجتمع كله الذى فقد القدرة على الحركة والحيوية وأصيب بالركود والتحجر ، ولم يترك للشخصيات سوى الملل الذى يكاد يخنقها بالفعل .

وإذا انتقلنا إلى أمريكا ، سنجد نفس النغمة تتردد فى بعض مسرحيات يوجين أونيل وخاصة « بائع الثلج يأتى » التى تتشابه مع مسرحية تشيكوف « الخال فانيا » . فعلى الرغم من أن مسرحية تشيكوف تبدأ تقريبا عند النقطة التى بلغها أونيل فى بداية الفصل الثانى فإن

الحديث الرئيسى فى كل من المسرحيتين متشابه إلى حد كبير : فى كلتا الحالتين جماعة من البشر منغلقة على نفسها ، يكاد يقتلها الملل برغم الاكتفاء الذاتى الظاهرى الذى تدعيه ، لكن شخصا خارجا عنها يقوم بغزوها ، ومن المفروض أنه شخص واضح محدد يثير الأعجاب أول الأمر لكنه يتحول تدريجيا إلى شخص مختلف تماما عما توقعنا أن يكون عليه . ينطبق هذا على سيريبيرياكوف فى « الخال فانيا » وهيكى فى « بائع الثلج يأتى » . وفى كلتا الحالتين يتسبب الدخيل فى تحريك بركة الملل التى تكاد تغرق الشخصيات وفى اضطراب يجتاح الهدوء المحلى والركود الجاثم ، لكنه اضطراب مؤقت بالنسبة لبعض الشخصيات ، فهو يرحل والسلام يغمر داخله تاركا الشخصية المحورية ــ الخال فانيا عندتشيكوف ولارى سلين عند أونيل ــ والألم ينهشها نتيجة لادراكها للملل الذى تحول إلى كابوس مأسوى جاثم على كاهلها .

وكان الأديب الفرنسى ألبير كامى من أفضل الأدباء الذين صوروا الملل والخوف والحيرة والأزمة النفسية الخانقة التى يمر بها عالمنا المعاصر منذ الحرب العالمية الثانية . ففى رواية « الغريب » التى كتبها عام ١٩٤٢ لم يجد سوى الملل فى الحياة واليأس منها والاستخفاف بكل ما فيها . فبطل هذه الرواية شاب تافه ليست له صورة محددة . إنه واحد من ملايين الشباب الذين يعملون فى المحال التجارية والمصارف والمصالح بضع ساعات من النهار ، ثم لا يعرفون ما يصنعون بأنفسهم أو بوقتهم بعد ذلك . هذا الشاب يعيش كيفما اتفقت له الحياة : لا يؤمن بشىء ولا يحب أحدا ، ولا يحبه أحد كذلك ، بل لا يفكر فى شىء تفكيرا جادا لأن الأيام فى نظره ملل متصل . إنه رمز الضياع والفراغ وسخف الحياة . وهو يقتل رجلا دون مبرر حقيقى للقتل ، وعندما يودعونه السجن يظل يتعجب لماذا سجنوه ، لأن تفاهة حياته جعلته ينظر إلى حياة الآخرين أيضا على أنها شىء تافه . حتى التحقيق معه أخذه على أنه هزل حتى يهرب من ملل الألفاظ الفاقدة للمعنى . ولم يفهم أبدا معنى اهتمام المحققين بأمر رجل قد قتل . وعندما حكم عليه بالاعدام وجد فى الحكم امتدادا للملل نفسه ولذلك لم يشك ولم يتململ ، وقضى أيامه الأخيرة فى أفكار ساذجة تافهة حتى لا يقتله الملل . وتنتهى الرواية والملل يتسرب رويدا رويدا إلى نفس القارىء الذى يتشبع بالتجربة النفسية المتجسدة فى الرواية .

وتبدو قمة المأساة عندما يفقد ميرسو ــ بطل الرواية ــ احساسه بالملل وكأن حياته أصبحت الملل مجسدا ، أى الوضع الطبيعى الذى لا يسعى إلى تغييره ، بل لا يحتمل تغييره . إنه انسان جامد العواطف يحكى عن نفسه ولكنه يتكلم وكأنه يحكى عن غيره . همه الأكبر هو التخلص من ساعات النهار وانفاقها فى أشياء تافهة ، كالنظر من النافذة أو التدخين أو قراءة جريدة قديمة وجدها ملقاة على الأرض أو الذهاب للاستحمام . . . الخ . وتمر الأيام ثقيلة متشابهة مملة ولكن ميرسو لا يشعر بثقلها أو تشابهها . إن مأساته أنه سعيد

هكذا ، لأنه اعتاد هذا التشابه ولم يعد يعرف غيره .

وتصل نغمة الملل قمتها فى رواية ألبرتو مورافيا « الملل » التى تدور حول حياة شاب ايطالى غنى جدا يدعى دينو ، يصرفه المال عن أن يتعلم شيئا ، فتصبح حياته جريا لاهثا وراء اللذة والمتاع وهربا متصلا من الملل القاتل . ولكنه يفشل تماما فى هذا وذاك . وعندما ينهزم فى مواجهة موجات الملل المتدفقة على حياته يحاول وضع فلسفة للملل . فهو يقول إن سبب ما يعانيه هو انقطاع الصلة بينه وبين الأشياء ، فقد فشل فى ربط نفسه بعجلة الحياة . لا صلة له بالزمن الذى يمر أو الحياة التى تمضى ، ومن ثم ليس له اتجاه أو غاية . فالعلاقة بين الانسان والحياة تتوقف على مدى انتفاعه بها . ولذلك فالعمل والمسئوليات والمشكلات ــ مهما بلغ يأس الإنسان من حلها ــ تربطه بالحياة وتمنح وجوده معنى متجددا .

أما إذا كان الإنسان ــ كبطل روايتنا هذه ــ لا يقوم بعمل محدد ، وليست لديه مسئوليات ملقاة على عاتقه ، ولا تعترضه مشكلات يسعى إلى حلها ، فإن الصلة بينه وبين الحياة تنقطع تماما . فالملل لا يستولى إلا على الذى لا يتقن شيئا ولا يرجو شيئا ولا يحمل مسئولية ولا يعانى مشكلة . يحتاجه الملل من كل شىء . لا يشرع فى شىء إلا انصرف عنه . لا يبقى فى بيته إلا رغب فى الخروج ، فإذا خرج وجد نفسه فى الطريق بلا هدف ، فيعود إلى البيت ليخرج من جديد لذلك يشبه دينو ملله بغطاء قصير يحاول أن يستدفىء به رجل فى ليلة باردة ممطرة : إذا غطى رأسه انكشفت قدماه ، وإن هو غطى قدميه انكشف رأسه . وعندما حاول دينو الهروب من الملل بالانتماء إلى الفتاة شيتشيليا والارتباط بها بالزواج اكتشف أن الحياة الحديثة قد جعلت منها فتاة تنتمى إلى كل الرجال ، ومن ثم فهى ليست ملكا لأحد ولا حتى لنفسها . فلم يفرز المجتمع المعاصر سوى الملل والضجر والسأم والضياع .

وعلى الرغم من أن المضمون الذى عالجه مورافيا من أول إلى آخر صفحة فى هذه الرواية كان الملل ، فإنه نجح فى جعلها رواية مشوقة ومثيرة من خلال التحليل النفسى للشخصيات وتجسيد تيار الشعور واللاشعور عندها . مع خلفية اجتماعية نابضة باحباطات الانسان المعاصر . فالمضمون الفكرى الذى يعالج الملل لا يعنى شكلا فنيا مملا للقارىء . ولا يعنى هذا أيضا انفصالا بين المضمون والشكل ، وإنما يعنى حرص الأديب على استخدام أدواته الفنية وتوظيفها عضويا من أجل توصيل المضمون إلى القارىء بأفضل الوسائل والأساليب . ومن الواضح أن تشيكوف كان رائدا فى هذا المجال عندما عالج الملل الذى عانت منه شخصياته المسرحية بأسلوب انسانى مؤثر مقنع ، وأبعد ما يكون عن الملل .

وفى مصر تأثر نجيب محفوظ بهذا المفهوم فى معظم الروايات التى كتبها فى عقد الستينيات وخاصة « السمان والخريف » و« الشحاذ » و« ثرثرة فوق النيل » ، لكن

اسقاطاته لم تكن بنفس الشمول الانسانى والاجتماعى الذى وجدناه عند تشيكوف ومورافيا ، بل كانت اسقاطات سياسية مرتبطة بالمرحلة التى كانت تمر بها مصر فى ذلك الوقت . أما باقى الأدباء العرب المعاصرين فتخفت نغمة الملل عندهم إلى حد كبير ، وإذا ظهرت فعلى سبيل تقليد النماذج الواردة من أوروبا وأمريكا . وهذه نتيجة طبيعية لمرحلة المخاض الطويل التى مر بها العالم العربى ولا يزال . فهى مرحلة ساخنة وزاخرة بالقضايا المصيرية الملتهبة ، ومع مناخ مثل هذا يصبح الملل بلا معنى ، أو رفاهية حضارية لا تفرزها الظروف الراهنة .

٢٥ - الوهـــم

ينقسم الوهم إلى نوعين أحدهما مرضى والآخر صحى . أما الوهم المرضى فهو الذى يسلب الانسان ارادته ويفقده القدرة على المبادرة نتيجة لعقد الخوف المترسبة فى اللاشعور وخاصة عقدة الاحساس بالذنب تجاه أشخاص أو مواقف غير محددةوإذا كانعلم النفس قد اتخذ من الوهم مجالا عريضاً له يصول فيه ويجول ، إلا أن الإنسان استطاع أن يتعرف على هذا الوهم المرضى منذ فجر الوعى الإنسانى ، ورآه متجسدا فى الشخص الذى فقد ثقته بنفسه . فعندما عرف الاغريق المسرح كفن مستقل بذاته ، اكتشفوا أن الممثل الذى يعتلى خشبه المسرح وهو يعلم أنه سوف يواجه بألوان من النقد والسخرية ، قد يفشل فعلا نتيجة لهذا الوهم الذى أفقده ثقته بنفسه وأصابه بالتوتر والاهتزاز . كذلك فإن المتحدث الذى يعلم أن أفكاره سوف تكون موضع نقد أو رفض من المستمعين قد يقضى هذا الوهم الانفعالى عليه بالفشل فى الالقاء والاقناع فالوهم قد زاد الموقف خوفا وفزعا . وقد يبالغ الوهم فى تصوير الموقف ويضخم ألوان النقد التى توجه للفرد مما يترتب عليه رهبة الفرد وخشيته من الجماعة ، وقد لا يؤثر هذا بالسلب على سلوكه المؤقت تجاه موقف معين فحسب ، بل يمتد ليشمل شخصيته بصفة عامة .

أما إذا كان مصدر الوهم هو نقص الخبرة أو الجهل فإن مواجهة مثل هذه المواقف لا تتأتى إلا عن طريق العمل والعمل وحده . ومعظم الأعمال الأدبية كانت تجسيدا لمواجهة الإنسان لأوهامه ومخاوفه وانتصاره عليها بطريقة أو بأخرى . قد تنطوى المواجهة أحيانا على احتمال الفشل إلا أنه ليس ثمة وسيلة أخرى لاكتساب الخبرة والشجاعة والمقدرة على التنافس بغير العمل . وكانت ملحمتا هوميروس « الالياذة » و« الأوديسا » مثلا ـ تجسيدا فنيا للأعمال الحاسمة التى قام بها الأبطال فى مغامراتهم المثيرة . أما الهروب من القيام بعمل ما لأن الوهم يصور للإنسان الفشل والارتباك فهذا معناه استسلام الارداة لمظهر من مظاهر الفردية التى يستطيع العقل المنظم المستنير أن يسيطر عليها . فالطاقة الذرية مثلا إن لم نسيطر عليها فإنها تخرب وتدمر أما ضبطها والتحكم فيها واستخدامها فإنه يعتبر عملا مثمرا نافعا للصالح العام . وهذا صحيح تماما بالنسبة للوهم والخيال ، أو بالنسبة للوهم الصحى الذى سنتحدث عنه بعد قليل .

وعلى الرغم من أن الأدباء كانوا من أوائل الرواد الذين عالجوا هذا الوهم المرضى فى أعمالهم ، فإن بعضهم لم يسلم من الإصابة به . فقد ذكر جون بانيان (١٦٢٨ - ١٦٨٨) ـ وهو من آباء الرواية الانجليزية ـ كيف أنه فى أيام زندقته وإلحاده كان يجد لذة كبيرة فى قرع أجراس كنيسة البلد كنوع من العبث بالمقدسات ، غير أنه عندما استيقظ فيه الضمير بدأ يحس بالخطيئة والجرم فى القيام بمثل هذا العمل . ومن ثم ظهرت لديه الأوهام التى اتسمت بالخوف الشديد من رؤية الأجراس أو سماع صوتها .

وكان الفيلسوف ايرازموس يخاف من رؤية الأسماك ، ووصل الحال ببسكال إلى الخوف من أى شيء ، ومن كل شيء . أما شوبنهاور فكان يخاف أشد الخوف لرؤية الموسى . وتوماس كارلايل الذى مجد الأبطال والبطولة كان يخاف أن يخطو داخل محل من المحلات ، وكان ادجار آلان بو يرى فى الظلام الرعب كله ، أما موباسان فكان يصاب بالرعشة والرهبة من الأبواب الموصدة . . . الخ .

كان الوهم المرضى مضمونا أساسيا لأعمال أدبية كثيرة ، وخاصة بعد بداية اكتشافات علم النفس فى النصف الثانى من القرن الماضى . أما الوهم الصحى فقد ارتبط بالشكل الفنى لهذه الأعمال وغيرها . فالفن بطبيعته وهم جميل يعيد صياغة الواقع بأسلوب يجعل المتذوق أكثر قدرة على استيعاب الحقيقة . ولذلك فهو وهم صحى لا يهرب من الواقع أو الحقيقة بل يعمل حثيثا على مواجهتها ،وبذلك يقترب من طاقة الخيال عند الإنسان بل ويتوحد معها فى كثير من الأحيان . فالأدب الراقى لا يمد جمهور المتذوقين بأوهام تصور حالات يتم فيها اشباع رغباتهم .

والبون الشاسع بين الوهم المرضى والوهم الصحى أن الأول يكمن فى اللاشعور ويؤثر تأثيرا سلبيا ضارا بالانسان ، أما الثانى فيتركز فى الوعى ويهدف إلى إحداث تأثيرات ايجابية فى فكر الانسان وسلوكه . وهذه هى وظيفة الفن الذى يسمو فوق الواقع ويجمع الكون كله فى وحدة فنية موضوعية تشمل الحقيقى وغير الحقيقى . وإذا كان فعل التوهم أو التخيل ، فعلا قد تحقق بالفعل ، فإنه لا يلزم أن يكون الشيء المتخيل أو الموقف المتخيل حقيقيا أو غير حقيقى ، والأديب الذى يتخيل شخصياته ومواقفه لا يتخيلها باعتبارها حقيقية أو غير حقيقية ، كما أنه عندما يمارس فعله التخيل ، فإنه لا يفكر فى كونه حقيقيا أو غير حقيقى . ويرى روبين جورج كولنجوود فى كتابه « مبادىء الفن » أن الوهم هو الخيال عندما يعمل تحت رقابة الرغبة وذلك حيث لا تعنى الرغبة الرغبة فى التخيل أو حتى الرغبة فى تحقيق موقف متخيل ، بل الرغبة فى أن يكون الموقف المتخيل حقيقيا . ولكننا لا نجد فرقا كبيرا فى الحالتين لأن الهدف النهائى يتمثل فى الربط بين الخيال الحقيقة أو بين المثال والواقع حتى لا يقع الانسان ضحية الفجوة بينهما .

ويرفض كولنجوود القول بأن الفن اشباع وهمى للرغبات كما يعتقد بعض علماء النفس . فالفن ليس هروبا من الواقع وانما مواجهة له . وهناك حد فاصل بين الفن الترفيهى التجارى والفن الانسانى الحق . لذلك فالفنان ليس مجرد عالم يعيش فى الأوهام يستغل طاقة الخيال والوهم عند المتذوق ليدفعه إلى تطوير حياته فعلا . إن الوهم صورة للتجربة تعمل على تقديم الحقيقى وغير الحقيقى فى خليط أو مزاج غير محدد المعالم ، بحيث يقوم الفهم بعد ذلك بترسيب الحقيقة منه أو بلورتها ، وبذلك يصبح الفن بصفته وهماً أو خيالا مهمة حقيقية وهامة فى حياة الانسان هى مهمة شبيهة بمهمة العالم عندما يتخيل مختلف الفروض الممكنة ، التى سيتم بعد ذلك اعتمادا على التجربة والمشاهدة رفضها ، أو رفعها إلى مرتبة النظرية . ووفقا لهذه النظرية ، تكون مهمة الفن هى انشاء عوالم ممكنة سيرى الفكر فيها بعد بعضها حقيقيا ، أو سيحولها بالفعل إلى حقيقة .

والأديب عندما يتخذ من الوهم مضمونا لعمله أو أداة لتشكيله فنيا ، فإنه لا يمكن أن يقف موقف عدم مبالاة بالحقيقة . فهو أساسا يرمى إلى بلوغ الحقيقة . إلا أن الحقيقة التى يبحث عنها ليست حقيقة خاصة بصلات بين الأشياء بل هى حقيقة ادراك ماهية الواقعة المفردة . والحقائق التى يكتشفها الأدب هى تلك الأشياء الفردية القائمة بذاتها . ويتميز كل شىء من هذه الأشياء الفردية عندما يكتشفه الأديب بطابعه المفرد المشخص المكتمل الذى لم يتعرض إلى أى تجريد نظرى . والشاعر أحيانا يقول إن محبوبته هى نموذج للفضائل كافة ، وأحيانا أخرى يقول إن لها قلبا أسود كالجحيم . وهو تارة يرى العالم نعيما ، وتارة أخرى يراه كوما من التراب أو وباء مزمنا . ويبدو هذا الكلام فى مفهوم التجريد النظرى أو فى نظر الفهم المجرد متناقضا . فالمحبوبة ـ كما يقال لنا ـ لا يمكن أن تكون نموذجا للفضيلة فى وقت ما ، وقلبها أسود كالجحيم فى وقت آخر . وطبقا لهذا فإن قائل هذا الكلام يتوهم أشياء غير موجودة ولابد أن تكون نظرته قد اتجهت إلى المظاهر بدلا من الحقائق ، أو إلى الانفعالات وليس إلى الوقائع .

لكن مقاييس الفن الخصب تختلف عن مقاييس المنطق المجرد ، ذلك أن الفن يرى الصدق والحقيقة والواقع فى الانفعالات الانسانية حتى لو كانت عابرة ومتغيرة . فالشاعر الذى سئم الحياة اليوم . وأفصح عن ذلك لم يعن تعهده أن يظل على هذه الحال غدا . على أن هذا لا يعنى أنه لم يكن صادقا عندما أعلن أنه قد سئم الحياة اليوم . وقد يكون سأمه انفعالا أو وهما ، إلا أنه حقيقة يشعر بها ، ومن ثم فهو أمر واقع . فالحدود بين الوهم والحقيقة ـ فى الحياة وبالتالى فى الأدب ـ ليست بالدقة والوضوح اللذين يتصورهما المغرمون بالمنطق والجدل .

وقد حاول برتولت بريشت فى العصر الحديث القضاء على عنصر الإيهام فى المسرح حتى لا يندمج المتفرج مع النص المسرحى ويتوهم أنه عنصر حيوى فيه أو طرف فى القضية المطروحة لابد أن ينحاز إلى جانب دون الآخر . إن بريشت يريد من المتفرج أن يتخذ موقفا تجاه القضية بناء على حكم موضوعى متجرد ، مثله فى ذلك مثل القاضى الذى يضع عينه دائما على الحقيقة الموضوعية مهما كانت انفعالات ومآسى الأطراف المعنية . وبحكم أن الوهم جزء حيوى فى حياة البشر فقد رأى بريشت أن المسرح يجب ألا يعالج المضامين المعاصرة بأسلوب يحاكى الحياة . وبذلك يتخلص الأديب من الوهم ويصبح همه الأكبر البحث عن الحقيقة الموضوعية فلابد أن ينفصل المتفرج عن المواقف والشخصيات بحيث تصبح غريبة عنه تماما، وبذلك ينفصل الماضى عن الحاضر لأن الأديب لا يعالج مضامين تاريخية بمفاهيم عصرية وإنما يثير فى المتفرج احساسا بأنه لو كان يمر بالظروف التى تصورها المسرحية لتحتم عليه أن يتخذ موقفا ايجابيا . وعندما يرى أن الأمور قد تغيرت فى اطار ظروفها التاريخية فإنه عندئذ يدرك إمكان إحداث التغييرات المطلوبة بالنسبة للواقع والحاضر .

ويؤكد بريشت على ضرورة وعى المتفرج بأن ما يقدم أمامه على خشبة المسرح ليس سوى مسرحية بدلا من أن يتوهم بأنها حقيقية ، ولذلك يستخدم بريشت السرد والرواية وكل ما من شأنه كسر حاجز الايهام المسرحى التقليدى ، وعدم السماح للمتفرج بالخلط بين ما يراه على المسرح وبين الحياة . فالمسرح التقليدى يوحى للمتفرج أو يوهمه بأن المنصة التى أمامه عبارة عن غرفة سقط حائطها الرابع ، وأنه يرى ما يدور عليها بأسلوب المتلصص . وهذا وهم خادع فى نظر بريشت ولا ضرورة له على الاطلاق . فلابد أن يعى المتفرج أن ما يشاهده مجرد مسرحية ، كما يجب أن يعى الممثل أن ما يؤديه مجرد شخصية منفصلة عنه تماما . فالوهم يجب أن يتلاشى سواء بالنسبة للمتفرج أو بالنسبة للفنان .

أما الوهم كمضمون فكرى ونفسى فقد لعب دورا بارزا سواء فى الأعمال الكوميدية أو التراجيدية فمثلا وجد فيه موليير مادة خصبة لإثارة المتناقضات الاجتماعية الصارخة كما نجد فى مسرحية « مريض الوهم » حيث يرتبط الوهم بالأنانية والبخل . ويتركز العنصر الكوميدى فى تحليل شخصية أرجان ، وذلك الرجل السليم البنية الذى يتوهم أنه مريض ، ويحيط نفسه الأطباء ، ويفرط فى تناول العقاقير . وتقوم الخادم طوانيت بالمحاولة الرئيسية فى القضاء على وهمه عندما تتنكر فى زى طبيبه بورجون وتشير عليه بأن يبتر من جسمه ذراعا ليقوى ذراعه الأخرى ، وأن يفقأ احدى عينيه لتشتد حدة بصره فى عينه الأخرى . وتنتهى المسرحية بالتخلص من كل أعراض الوهم المرضى .

أما فى المسرح الحديث فنجد أن مضمون الوهم قد ارتبط بالجانب التراجيدى فى حياة الانسان . فمثلا تدور قصص بيراندللو ومسرحياته حول الشخصية الانسانية بين الوهم

والواقع . فليست هناك حقيقة راسخة متصلة بهذه الشخصية لأنها مجرد صورة نسبية تختلف باختلاف الأهل والغرباء والأصدقاء والأعداء . ولذلك تتساءل قصص بيرانداللو ومسرحياته عن كنه الشخصية الانسانية وهل هى شىء كائن حقا وفعلا ؟ هل الحقائق حقائق فى ذاتها أم هى موجودة بالنسبة لنا فحسب ؟ ونحن ؟ هل نحن حقائق ؟ هنا تتلاشى حقيقة الوجود الانسانى نفسه عندما يدرك الانسان أنه موجود بالنسبة لنفسه وللذين يعرفونه فقط . أما بالنسبة للألوف والملايين فهوليس موجودا . بالاضافة إلى ذلك فإن الحياة نفسها تحتوى مفاجآت وألغازا قد لا يصل الانسان إلى كنهها وتبقى لغزا طول حياته . والإنسان بطبيعة تكوينه قد يقع تحت طائفة من الأوهام وقد تشتد وطأة الوهم عليه حتى ليظنه الحقيقة . يصف بيرانداللو فى إحدى قصصه ما يدور داخل بطله من وقائع وأوهام فيقول :

« كانت ترانى على هذه الصورة ، وإذن لن أنجح فى أن أنتزع منها هذه الصورة . وإذا كانت تنكر حقيقة الأمور ، وإذا كان لافائدة من أن يبهها المرء كل حياته فماذا يكون ؟ فأنا عندها لست أنا بل آخر ، أنا آخر ، يستطيع الكذب والخداع ويستطيع أن يأخذ ما يريد فى الخفاء وبلا حب . يستطيع أن ينقص من قدره ويعيش فى العار . . أليس كذلك ؟ . . . . فالحقيقة تتألف من حقيقتين : حقيقتها وحقيقتى ، ولا يمكننى أن أقنع نفسى بأنى ارتكبت ما تظننى ارتكبته ، وأنى فكرت فيما لم أفكر فيه ، وأنى آخر ، وأنى شخص غير أمين كما ترانى يختلف عنى كل الاختلاف » .

فى مثل هذه القصص المبكرة نجد أساس فن بيرانداللو الذى عبر عنه فى مسرحياته بعد ذلك وخاصة فى مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » التى يجسد فيها الحقيقة التى تؤكد أن الأمور فى الحياة ليست كما تبدو للانسان فى ساعة أو لحظة من اللحظات ، بل هى شىء غير ما يبدو للناظرين . فالحقيقة عند بيرانداللو أمر نسبى ، فكثيرا ما نخطىء الحقيقة ، ويختلط علينا الأمر ولا نميز بين الوهم والواقع . بل إن فى الحقيقة نفسها مستويات عديدة تتراوح بين الصدق والكذب ، بل إن الكذب ذاته يتراوح بين الكذب على الآخرين كرذيلة اجتماعية وبين الكذب على النفس كمأساة انسانية . والفرق بين هذا وذاك كالفرق بين الوجه الحقيقى للانسان والقناع الذى يصطنعه لاخفاء هذا الوجه .

أما برنارد شو فيقف موقفا أكثر ايجابية من بيرانداللو تجاه قضية الوهم فى حياة الانسان فهو لا يأخذها من الناحية الفلسفية المجردة بل يركز على جانبها الاجتماعى الملموس الذى يؤثر فى تفكير الناس وسلوكهم . يرى أن الأوهام يمكن أن تسيطر على مجتمع بأكمله وليس على فرد واحد فقط . ومن هنا كان هجومه فى أعماله الروائية والمسرحية على المثاليات الرومانسية الجوفاء واهداره للهالات المحيطة بالتقاليد البالية التى لا تخرج فى معظمها عن نطاق الأوهام الزائفة . كان أبشع وهم ـ فى نظر شو ـ ممثلا فى الحب الرومانسى الذى لا يملك سوى الوهم الكاذب والخيال المزيف . فالحب الحقيقى لابد أن ينهض على

الاستقلال الاقتصادى والنظرة الواقعية ؛ ولم تعد المرأة مجرد لعبة فى يد الرجل أو متعة لناظريه وجسده كما كان المجتمع الانجليزى يتوهم فى عصر الملكة فيكتوريا .

ولذلك تميزت بطلات شو بالاكتفاء الذاتى وتحدى التقاليد ، وقوة الشخصية ومواجهة الواقع ، وانطلاق التعبير عن الذات دون حساسيات أو أوهام . وهذا على النقيض من البطلات اللاتى نقابلهن فى الأعمال الرومانسية المسرفة فى العاطفية . ففى الحياة الزوجية مثلا تخلصت بطلات شو من الحب الرومانسى الذى يغطى الزواج بأوهام وخيالات لا أساس لها من الواقع . ولذلك يجب منع حدوث زواج بين العشاق لأن الزواج عبارة عن شركة مساهمة تقوم على شريكين متساويين فى الكفاءة والمقدرة والاستقلال ، وكلها خصائص تتنافى مع أوهام الحب الرومانسى التى تفقد الزواج توازنه وثباته . لا ينطبق هذا على الحب فحسب ، بل نجد معظم شخصيات شو يكنون أشد الاحتقار والاشمئزاز من كل الأوهام التى تفسد جمال الواقع .

وإذا كان شو قد استطاع القضاء على كثير من الأوهام الرومانسية لكنه قضى حياته مؤمنا بوهم كبير اسمه « السوبر مان أو الإنسان الأعلى » . لقد كان السوبر مان عنده بمثابة رؤ يا حالمة كثيرا ما طفت أمام عينيه ولم يستطع مقاومة جاذبيتها برغم أنها لم تخرج عن كونها مجرد فرض نظرى بحت ، وبرغم أنه لم يخترعها بل استعارها من نيتشه وشوبنهاور ولامارك وبرجسون . ولكن فكرة رجل المستقبل المثالى الذى سيحقق للبشرية حلمها القديم متمثلا فى نموذج خالد للكمال المطلق قد أثارت خيال شو وجرى وراءها فى معظم أعماله المسرحية . ومن ثم فقد تحول شو المفكر الواقعى الصارم إلى فنان خيالى يرواده وهم لن يتحقق بالمنطق السهل الذى يتصوره .

أما الكاتب المسرحى الأمريكى آرثر ميللر فقد وجد أن الوهم يلعب دورا مدمرا فى حياة الإنسان المعاصر الذى يلجأ إليه عندما يفشل فى تحقيق طموحاته فى ظل الظروف الضاغطة على كيانه . وتتمثل المأساة فى أن الإنسان يستكين إلى العيش داخل شرنقة الوهم ، لكن هذا الوهم لا يستطيع الاستمرار إلى ما لا نهاية بل سرعان ما يذوب عند أول احتكاك له مع الواقع الصارم ، مثلما يذوب الجليد تحت أشعة الشمس . فى هذه اللحظة المأسوية يخرج الانسان من شرنقته عريانا مهزوزا ضعيفا لا يقدر على مواجهة الحياة وسرعان ما ينهار . وهذا ما حدث فى مسرحية « موت قومسيونجى » لميللر الذى يقول فى مطلع الفصل الأول إنه لا توجد عوده مفاجئة للماضى ، فنحن لانرتد إلى الماضى أبدا ، كل ما يحدث هو أن الماضى لا يكف عن الفيضان على الحاضر ، وهو يحضر معه مناظره وأشخاصه ، وفى بعض الأحيان نرى الماضى والحاضر معا على سبيل تجسيد الصراع بين الوهم والحقيقة ومن هنا كانت القيمة التراجيدية لشخصية ويلى لومان الجياشه العظيمة . إنه يتمتع بنوع من

الشرف التراجيدى بغيظه مما يلاقيه من ازدراء الناس ، وبصراعه فى سبيل احترام الناس له بنفس قدر صراعه فى سبيل احترامه لنفسه . كان ويللى يبحث عن حقيقة نفسه وحقيقة واقعه ، وكانت كل مرات الرجوع بالذاكرة إلى الماضى وكل الأوهام فى « موت قومسيونجى » إنما تمثل وعى ويللى المؤلم بالفشل. ولذلك يقول جون جاسنر فى كتابه « المسرح فى مفترق الطرق » إن ويللى يبحث عن الحقيقة ويكافح ضدها داخل حدوده الشخصية والاجتماعية بصورة لا تقل عنفا ولا فجيعة عن أوديب .

أما فى معظم مسرحيات تنيسى ويليامز فنكتشف أن ايهام الانسان لنفسه هو الملجأ الأخير للمهزومين ذوى الآمال الضائعة . حتى فى مسرحياته الأولى ذات الفصل الواحد مثل « صورة لسيدة » يجسد بطريقة علمية جادة جوانب هذه الظاهرة فى شخصية بطلتها الذاوية الذابلة التى تتخيل أو تتوهم أنها قد اغتصبت على يد معجب خفى سابق ، وتتصرف على هذا الأساس لدرجة أنها تبتكر شخصيات وهمية كى تعيش معها . ومن الواضح أن هذه البطلة قد مهدت ذهن ويليامز فيما بعد لابتكار شخصية بلانش دى بوا بطلة « عربة اسمها الرغبة » . فقد أحب ويليامز أن يمنح هؤلاء التعساء مأوى من الأهاوم لأن العالم قد سلبهم كل شىء على مستوى الواقع .

فى مسرحية « سيدة لوسيون رجل القبرة » تصبح مسز هاردويك مور أضحوكة سيدتها ومثار سخريتها . فهى تهزأ من ادعاءات المرأة الفقيرة ومن اختراعها لنبات برازيلى للمطاط تسبب فى تأخير دخلها وتعويقه إلى درجة كبيرة . ولا يوجد إلا زميل فى السكن يشتغل كاتبا ويقترب فى فقره من مسز هاردويك مور لكنه يطوى بين جوانحه من الخير ما يجعله يتفهم مأساة المرأة البائسة بحيث يقول : « ليست هناك أكاذيب سوى الأكاذيب التى تحشوها فى الفم يد الحاجة الغليظة القاسية » ويشرع فى مشاركتها أوهامها لأنها لم تعد تملك عالما سواها كى تعيش فيه .

ولكن يجب أن نذكر أنفسنا بأن الأضواء الكاشفة التى قدمها علم النفس فى مجال الشخصيات التى تعيش الوهم وتعانى الاحباط ، هى انجازات غير كافية كى تدب الحياة فى الشخصيات فوق المسرح . إن علم النفس يحلل حالات ولا يبتكر شخصيات . كذلك يجب ألا نسلم دائما بالفكرة القائلة بأن الشخصية المريضة الواهمة أكثر أهمية وامتاعا من الشخصية الصحيحة ، ذلك أن قيمة الشخصية تتمثل فى الدور الدرامى الذى تلعبه فى العمل الأدبى ، وليس لمجرد أنها حالة مرضية مثيرة للتساؤل وحب الاستطلاع .

ينطبق هذا المنهج على مسرح العبث الذى لعبت فيه عناصر الوهم والضياع ، اليأس والاحباط واللامعنى دورا حيويا فى تشكيل سماته الفكرية وملامحه الفنية . ففى هذا المسرح تحل الحركة النفسية والعالم الوهمى مكان مطابقة الشخصيات للواقع . فلا وجود للحدث

الواقعى والتسلسل السببى ، بل إن المأسوى يصير هزليا ، والهزلى مأسويا . إنه مسرح يجسد الوعى الحاد بالعبث والفراغ ، لا عن طريق المنطق الأرسطى بل عن طريق تجارب معزولة ، تتصل بأوهام النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة . المستعصية على الادراك . لذلك يستعين هذا المسرح بالايحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق ، كالأوهام والأحلام . يلجأ إلى وسائل فى صورة عبث منطقى كأن تخاطب الشخصيات زائرين غائبين وأصدقاء وهميين ، أو تتوجه بحديثها إلى الكراسى الخالية ، أو تثير ذكريات بين الواقع والوهم . وفى ذلك كله قد تزدوج الشخصية الواحدة ، وقد تكرر نفسها ، أو تحل فى أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى ، أو تكون مجرد صدى لها ، وقد تتضاد مع مجرد الادراك الواعى تماما .

لكن الوهم الأكبر يتجلى فى مأساة الحياةالبشرية عندما تواجه الهلاك طلبا للنجاة ، وتحطم نفسها بنفسها لتدعيم حريتها . وهذا مسلك عابث فقد جعل الانسان من نفسه سائلا ومجيبا ، ومتهما وقاضيا ،وظالما ومظلوما ، فهو يلعب دوره فى طبيعة تنكره وينكرها ، وإنكاره التام لها هو مواجهة العدم . وهو يؤكد بهذا العدم حرية موهومة ، واستقلالا ذاتيا زائفا . ومع ذلك فإن هذه المعاناة المحمومة ترد الوعى إلى التفكير المعقول فى الواقع المحدود حتى يصبح أكثر تناغما مع الحاجة الانسانية .

فصول الجزء الثانى



الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٨/٥٢١٧

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ١٨٦٧ - ٢

تواصل « موسوعة الفكر الأدبي » فى هذا الجزء القاء الأضواء التحليلية والنقدية على العالم الفكرى عند الأدباء الذين يتناولون نفس القضية أو المضمون الفكرى بمعالجات فنية مختلفة بطبيعة الحال . فالقضايا الفكرية عبر تاريخ الأدب الإنسانى تكاد تكون واحدة فى جوهرها ، لكن الاختلاف يكمن فى التنويعات وروح العصر ونظرة الأديب الخاصة تجاهها . . . . لخ .

وتهدف هذه الموسوعة إلى مساعدة القارىء على الإلمام بالدور الذى لعبته هذه القضايا الفكرية فى تشكيل الأعمال الأدبية التى تضمنتها والأسباب الكامنة وراء ظهورها فى عصر ، وأختفائها فى عصر آخر ، والخط البيانى الذى اتبعته من بلد لآخر . . . . الخ .

كذلك سعت الموسوعة إلى ترسيخ مناهج الأدب المقارن من خلال تتبع القضية الفكرية الواحدة عبر عصور متتابعة ومن خلال أعمال أدبية فى لغات مختلفة ، مما يمكن القارىء من تلمس الأساليب المختلفة للمعالجة الفنية التى تتخذ من المضمون الواحد مادة أولية للصياغة والتشكيل .

وهذا بدوره يفتح آفاقا جديدة للأدب العربى المعاصر الذى يمكن أن يستفيد من تعدد المعالجات الفنية للقضية الفكرية الواحدة ، وذلك بأن يضيف معالجات مستمدة من نسيج الثقافة العربية ، ومجسدة لموقف الإنسان العربى من عصره . وبذلك يجمع بين الأصالة والمعاصر ، بين المحلية والعالمية . فالفكر الإنسانى ملك للجميع ، لكن الشكل الفنى هو الذى يمنح الأدب فى بقعة جغرافية محددة صبغته القومية وشخصيته المتميزة التى يعرف بها وسط الآداب الإنسانية الأخرى .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب